Técnicas
Latino-Americanas
de Teatro Popular

AUGUSTO
BOAL

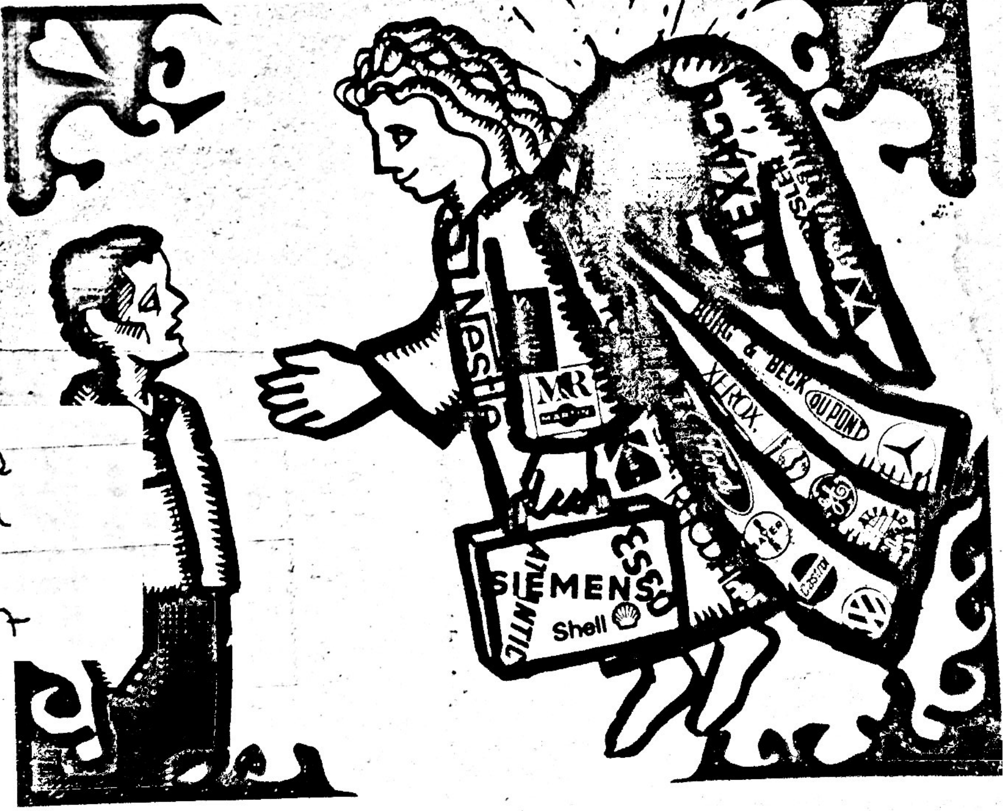
Augusto Pinto **Boal** nasceu no Rio de Janeiro. Formado em Química, recebeu uma bolsa de estudos para a Universidade de Columbia, quando o interesse pelo teatro fê-lo trocar a Química por dramaturgia e história do teatro. Retornou ao Brasil onde passou a dedicar-se integralmente a nova atividade.

Desde 1971 se encontra fora do Brasil, exilado, tendo trabalhado na Argentina, Peru, Portugal e França, onde se encontra atualmente.

792
B62a
02087

AUGUSTO BOAL

Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular


Nestlé
MR
SIEMENS
ESSO
ATLANTIC
Shell
TEXACO
XEROX
DUPONT
Ford
Castrol

AUGUSTO BOAL

TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR

Uma revolução copernicana ao contrário

com o anexo

Teatro do Oprimido na Europa

792.0
B662a

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1979

(c) Direitos autorais, 1977, de Augusto Boal. Direitos de publicação reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia Hucitec Ltda., Alameda Jaú, 404, 01420, São Paulo, SP, Brasil. Telefone (011) 287-1825. Capa de Luís Díaz. Revisão de texto dos originais de Ana Maria Mendez González.

ACERVO TRANSF ECO
U F R J
Centro de [illegible] e Ciências [illegible]
[illegible]
doação
FORN.
NF. N.º 22.01.98
OBS. 30.087
Nº SISTEMA 746012
Nº REG. AD.
Nº COD. BARRAS
0300103681

Ensinei a um camponês como se escreve a palavra "arado";
e ele me ensinou como usá-lo...
(um professor cordovês, alfabetizador argentino)

A Procura da Identidade

Fernando Peixoto

I

Não é o produto acabado que deve ser popularizado, mas sim os meios de produção: esta afirmação de Augusto Boal, que aponta as indicações para a compreensão mais conseqüente dos verdadeiros e nem sempre nítidos problemas controvertidamente debatidos em freqüentes e confusas discussões sobre a cultura popular e seu significado sócio-político, define com clareza um objetivo concreto de libertação cultural. E desmistifica as incontáveis "campanhas de popularização do teatro" patrocinadas por instituições oficiais com propósitos enganadores e demagógicos.

Uma sociedade dividida em classes antagônicas, lembra Boal, necessariamente produz uma cultura dividida: os valores estéticos defendidos como eternos e imutáveis pelas classes dominantes, são mantidos e ativados, através dos mais diferentes recursos, como elementos de uma estrutura econômico-política que assegura o poder dos opressores, e, naturalmente, a preservação sagrada da propriedade privada. E estes valores promovem igualmente a continuação da opressão sobre as camadas subalternas. Com incansável coerência e entusiasmo, Boal, sobretudo desde que deixou involuntariamente o Brasil, em 1971, após um trabalho de extraordinária importância na direção do Teatro de Arena de São Paulo, vem se dedicando a investigar e experimentar na prática as inesgotáveis possibilidades de transformar a atividade teatral numa dinâmica e eficiente arma a serviço da descolonização e da conscientização. Arma de natureza política, na verdade, a cultura sempre tem sido. O que Boal propõe é fazer com que ela troque de lado. Nas mãos do povo, ela deverá constituir-se, na fase atual, segundo sua proposta, num ensaio geral para a necessária libertação. O que sugere, portanto, é a prática de um teatro despido totalmente dos conceitos e preconceitos erigidos em dogmas intocáveis pela cultura burguesa, que quer fazer de seus valores os valores universais, deliberadamente mascarando suas verdadeiras origens e interesses. Boal luta por um teatro que assuma efetivamente a revolucionária tarefa histórica de constituir-se em ato político diretamente vinculado à necessidade da classe proletária, ao lado das demais formas de luta empregadas pelos oprimidos. Atento às mais diversificadas e surpreendentes técnicas espontâneas e coletivas de teatro popular, estudando como são produzidas e como atuam em relação aos espectadores, Boal propõe novas pesquisas, numa experimentação permanente e constante, fundamentada no exercício dialético da postura crítica transformadora e da verificação minuciosa. Ele analisa estas formas, às vezes quase primitivas e mesmo simplificadoras ou ingênuas, com os olhos abertos de um cientista social diante de um imenso laboratório de buscas, onde mesmo o erro é fator essencial para o avanço. Analisa o espetáculo e o teatro enquanto perspectiva de tática e/ou estratégia. Despreza o teatro de mentira e mistificação patrocinado pela burguesia, contestando também a manipulação enganadora das estéticas que reduzem o espectador à condição de objeto passivo mediante a valorização da identificação e da catarse aristotélica em função de objetivos políticos precisos. Contra isto, propõe-se a ir mais longe que o próprio Brecht, que antes já subverteu as categorias clássicas da estética, mas que para as tarefas que julga agora necessárias lhe parece insuficiente. Resumindo uma das teorias básicas de Boal*; Aristóteles colocou uma poética na qual o espectador delega poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar, enquanto que Brecht desenvolveu uma poética na qual o espectador delega poderes para que o personagem atue em seu lugar, sim, mas reserva o direito de, enquanto espectador, pensar por si mesmo, às vezes até mesmo em oposição ao personagem. Boal, entretanto, sugere, numa expressão que inevitavelmente nos remete aos escritos de Paulo Freire, a "poética do oprimido": a própria ação — o espectador assume seu papel como protagonista, deslocando o artista do centro do acontecimento artístico. O espectador, nesta nova posição, que certamente assusta a muitos, modifica a ação dramática, se julgar necessário, em função da verdade de sua existência objetiva. Ensaia soluções e debate projetos de transformações, exercitando-se a si mesmo, através de um processo artístico que se torna uma espécie de "ensaio geral" revelador e estimulante, para ser, não simples espectador passivo mas sim agente ativo de seu próprio destino, capaz de agir sobre a realidade, corrigindo-a, de forma mais efetiva e crítica, aguçando assim, através da atividade teatral, sua potencialidade enquanto elemento transformador da sociedade. Quando Boal chega ao radicalismo de propor o chamado "teatro invisível" (diante do qual, ou dentro do qual, o espectador não sabe nem chega a perceber que é, ou está sendo, espectador), não se situa sua proposta no nível do realismo, mas sim penetra, com irrecusável coragem, na espessura da própria realidade. Sem deixar de existir, pois persiste a idéia de representação e de preparação prévia, o elemento de ficção do espetáculo praticamente se dissolve dialeticamente, absorvendo novos elementos, na realidade.

II

Este volume começa com uma oportuna exposição, escrita ainda em São Paulo (em 1970), sobre as categorias de teatro popular, marcada por colocações de extrema importância e precisão; e continua com o registro (escrito em Buenos Aires em 1973 e 1974) não sistematizado de uma série de diferentes técnicas encontradas em inúmeros países da América Latina (que se completa nos breves relatos dos "apêndices"). A partir de manifestações teatrais ou festas e jogos populares realizados em países como Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Colômbia, Peru, Equador, Cuba, México, ou até mesmo Vietnã e Estados Unidos, o leitor encontrará um talvez inesperado universo de criatividade. A tenaz elaboração viva e consciente de uma cultura nova, essencialmente popular e revolucionária que, mesmo enfrentando obstáculos agressivos e poderosos, se afirma através de experiências aparentemente simples mas de irrecusável consistência cultural e política. O volume completa-se (nesta edição brasileira, ao contrário das edições anteriores, publicadas em Buenos Aires e Lisboa), com um "anexo" recente que registra as primeiras experiências realizadas em 1977 por Boal na Europa, em países como Portugal, França, Itália, Dinamarca, Suécia etc. O "teatro do oprimido" nasceu na América Latina, como resposta cultural a uma situação concreta, mas também, enquanto processo de "alfabetização política", se mostra válido e despertando consciências adormecidas na velha Europa: *onde existe a opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido, isto é, de um teatro para a libertação.*

Cabe ao povo, em procura de sua identidade, encontrando-a através da luta de classes, falar sua linguagem, discutir democraticamente seus problemas; elaborar, na prática cotidiana de sua libertação econômico-política, a estrutura de seu teatro segundo suas necessidades históricas específicas. Para Boal, a cultura popular é um produto que serve a um povo concreto, no tempo e no espaço. Não

---

(*) Esta colocação fundamental do pensamento de Boal, está exposta minuciosamente em "Teatro do Oprimido", publicado no Brasil pela "Editora Civilização Brasileira" (1976); a mesma editora lançou (em 1977) outro livro indispensável de Augusto Boal, "200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro". Junto com o volume que agora publicamos, estes três livros formam uma "trilogia" orgânica. (F.P.)

existem funções ou valores eternos. Nem regras preestabelecidas ou fórmulas mágicas. Nenhum tipo de imposição ou de preceito coercitivo. É uma experiência em liberdade. Muitos são os caminhos possíveis (este livro aponta alguns) e desta pluralidade nasce uma cultura de transição, aberta e em constante transformação, que é uma consciência que se prolonga em ação. Uma cultura que às vezes encontra sua inovadora linguagem a partir de sua espontânea simplicidade, a partir da carência de informações ou recursos, a partir de sua intransferível e freqüentemente dilacerante realidade específica, a partir mesmo de sua essencial e ineludível pobreza. Este novo teatro, que questiona e provoca o estímulo à ação, não é um fim em si mesmo. A noção de cultura ganha sua amplitude original. Rompe com os esquemas de pensamento amparados e fornecidos pela estratificada cultura burguesa, em direção a uma sociedade nova. Que também o teatro deve ajudar a construir. É um tipo de espetáculo que pode e deve ser praticado em qualquer lugar, *até mesmo dentro dos teatros.* E que todo mundo pode fazer, *até mesmo os atores.*

III

Numa carta, Boal envia uma necessária explicação sobre as circunstanciais de nascimento deste livro: *o texto foi escrito meio em brasileiro, meio em espanhol; retraduzido em espanhol e parte brasileira e em brasileiro a parte em espanhol; depois, retraduzido, ambas as partes, para o português de Portugal; e a mistura assim penosamente conseguida, foi retraduzida agora para o brasileiro, língua na qual tinha sido pensada!* Isto explica a inevitável desigualdade de estilo, mas é um problema menor. Trata-se de um livro de extraordinária clareza no que descreve ou revela, no que problematiza ou prudentemente teoriza sem fechar conceitos. Um polêmico documento ideológico que não se destina apenas à reflexão: é um verdadeiro manual de ação cultural que sugere talvez discutíveis mas inestimáveis caminhos, recolhe uma experiência pessoal fértil e ainda sujeita à renovação em processo; um livro que não trata de abstrações mas sim de fatos concretos e de tarefas urgentes. E que se destina sobretudo a ser colocado em prática, transformado em trabalho, em História. Para ser, assim, desenvolvido, revisto, enriquecido, integralmente verificado e, também ele, transformado. Circunstancialmente ainda distante, em termos geográficos, do país onde deveria estar trabalhando, resta a Boal a certeza de que, aqui, seus escritos (como antes na América Latina e agora também na Europa) estão sendo avidamente devorados por todos os que, apesar das barreiras, não abdicam da convicção de que o teatro é e deverá continuar sendo um instrumento a serviço da verdade e da liberdade.

Sumário

Apresentação: *A procura da identidade*, por Fernando Peixoto .. 9
Introdução: *Por um teatro para a liberação* 17

PRIMEIRA PARTE
CATEGORIAS DO TEATRO POPULAR

A) Primeira categoria: do povo para o povo 25
  1. Propaganda 26
  2. Didático 29
  3. Cultural 31
B) Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo 33
  1. Implícito 36
  2. Explícito 37
C) Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo 37
  1. Explícito 37
  2. Implícito 39
D) A nova categoria 42
  1. Teatro Jornal. Primeira Edição 43
  2. As nove primeiras técnicas 44
Informações sobre o teatro jornal 47
Debates 48

SEGUNDA PARTE
TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR

Colagens 53
  1. Colagem de textos, poemas, documentos etc., cenicamente corporificados 53
  2. Colagem de testemunhos 54
  3. A ilustração teatral por máscaras e por marionetes .. 54
Festas e tradições populares 55
  4. Murgas, escolas de samba, coros etc. 55
  5. A funcionalidade da língua materna 58
  6. Folclore e superstições 59
Fábulas e histórias populares 62
  7. Teatro Bíblia 62
  8. Fábulas e histórias populares em geral 67
Teatro de corte clássico 68
  9. Teatro de corte clássico com obras exemplares 68
  10. Dramatização de problemas locais 69

Teatro não institucionalizável: teatro invisível 71
- 1. Trem-teatro: "Quem tem a culpa" 73
- 2. Trem-teatro: "O vendedor" 75
- 3. Teatro-no-trem: "O anjo da guarda" 77
- 4. Trem-teatro: "O detonante" 77
- 5. Hall-do-Cólon-em-noite-de-première-teatro: "O desmaio" 77
- 6. Restaurante-teatro: "A lei" 79
- 7. Fila-teatro 81

Teatro julgamento 82
Conclusão 83

APÊNDICES

N.º 1. Uma revolução copernicana ao contrário 89
N.º 2. Sobre os conceitos da cultura, educação e linguagem .. 94
N.º 3. Vestuário e material de cena 99
N.º 4. Material de iluminação 101
N.º 5. Murga multitudinária de Ezeiza 103
N.º 6. "Para Boal é preciso eliminar as fronteiras entre atores e público" 104
N.º 7. Um espetáculo teatral vietcong a setenta quilômetros de Saigon 105
N.º 8. Teatro de massas. Militantes atores ou atores militantes? 107
N.º 9. "Um teatro despenteado" 112
N.º 10. Como José da Silva descobriu que o Anjo da Guarda existe 114
N.º 11. Sobre os conceitos do arcaico e moderno 116
N.º 12. Existem muitas formas de teatro popular: eu prefiro todas 120
Nota 132

ANEXO
TEATRO DO OPRIMIDO NA EUROPA

Teatro estátua 138
Exemplos 138
Teatro invisível 141
Exemplos 141
Teatro-foro 149
As regras do jogo 150
Exemplos 152
Na Terra de Pirandello 157
Conclusão 164

TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR
Uma revolução copernicana ao contrário

Introdução

POR UM TEATRO PARA A LIBERAÇÃO

Faz agora um ano que cheguei à Europa, neste meu segundo exílio. Logo me perguntaram se eu acreditava que as técnicas do "teatro do oprimido", que foram imaginadas e desenvolvidas na América Latina, poderiam ser úteis e aplicáveis também aqui, na Europa. Intuitivamente, eu respondia que sim: acreditava. Agora, depois de um ano de pequenas tentativas, experiências e ensaios, agora posso dizer com certeza: sim, acredito. O teatro do oprimido pode-se desenvolver também aqui.

Por quê?

É verdade que todas essas formas teatrais (teatro-invisível, teatro-foro, teatro-estátua, teatro-mito, teatro-foto-novela, teatro-jornal, etc.) foram inventadas como resposta estética e política à terrível repressão que agora existe naquele continente ensangüentado, onde dezenas de homens e de mulheres são diariamente assassinados pelas ditaduras militares que oprimem tantos povos, onde o povo é fuzilado nas ruas e escorraçado das praças, onde as organizações populares proletárias e camponesas, estudantis e artísticas, são sistematicamente desmanteladas e destruídas, onde seus líderes são presos, torturados, mortos ou exilados.

É verdade: aí nasceu o Teatro do Oprimido!

Um homem foi castrado em plena praça pública na cidade de Otusco, no Peru; um compositor teve os braços decepados no Estádio Nacional do Chile; um camponês teve a carne retalhada e recoberta de mel para que o seu corpo fosse devorado pelas formigas saúva — isso aconteceu em Pernambuco, no Brasil; na Universidade de La Paz, na Bolívia, os estudantes foram encurralados num enorme pátio e lá metralhados por aviões em picada; em Tatlelolco, a Praça das Três Culturas, no México, trezentos estudantes morreram canhoneados por tanques de guerra dirigidos por soldados previamente drogados.

Aí nasceu o Teatro do Oprimido!

Um homem apodreceu e morreu afogado em sua cela, no Paraguai, porque a água lhe subia até o joelho. E vocês sabiam que um dos principais produtos de exportação do Haiti é o sangue humano? Quem produz esse sangue? Quem o extrai? Quem o compra? Que preço paga?

A América Latina é um continente vermelho: rios de sangue.

Aí nasceu o Teatro do Oprimido. Quando me perguntavam se podia ser utilizado também aqui, eu respondia que sim. Respondo que sim: pode. É verdade que aqui não ocorrem, presentemente, tantas atrocidades em tão grandes proporções. Desde o nazi-fascismo não têm ocorrido. Mas isso não impede que também aqui existam oprimidos e opressores. E se existe opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido — isto é, um teatro para a liberação.

Deixemos que os oprimidos se expressem porque só eles podem nos mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para a sua liberação, que eles próprios ensaiem os atos que os hão de levar à liberdade.

Aquele que diz: "aqui na Europa não existem oprimidos" — esse é um opressor. Porque aqui também existem as mulheres, os negros, os imigrantes, os operários, os camponeses — e esses não dizem que aqui não existe opressão.

É certo que se trata de uma opressão diferente — é certo também que serão diferentes os métodos de luta para terminá-la. O Teatro do Oprimido não é um receituário de processos liberatórios, um catálogo de soluções já conhecidas: é antes um ensaio concreto de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. É uma pesquisa, uma análise, uma busca.

Se a opressão aqui é mais sutil, talvez devam ser mais sutis as formas de lutar contra ela; se é mais sofisticada, devemos talvez buscar formas mais sofisticadas; se é mais complexa, menos maniqueísta, talvez seja menos maniqueísta e mais complexa a análise que dela se possa fazer, utilizando-se as técnicas do Teatro do Oprimido.

Uma coisa é certa: se existe opressão, é preciso terminá-la!

Não posso supor que todos os leitores deste livro leram os anteriores. Por isso, pretendo reiterar alguns conceitos básicos:

1. O Teatro do Oprimido tem dois princípios fundamentais: primeiro — transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador; segundo — não tratar apenas de refletir sobre o passado, mas sim preparar o futuro.

Basta de um teatro que apenas interprete a realidade: é necessário transformá-la!

2. Só a transformação do espectador em protagonista impede que o teatro tenha uma função catártica. O espectador que é capaz de um ato liberador, durante uma função de teatro-foro, ainda que tenha sido capaz de realizar esse ato apenas na "ficção" que é o teatro, na verdade é estimulado a realizá-lo também na vida real. Se o pode fazer em "ensaio", prepara-se depois para fazê-lo na vida real. A catarse *purifica* (suprime) o espectador de algo perturbador, inquietador, algo transformador da sociedade. Mesmo o teatro brechtiano, por apresentar ao espectador imagens acabadas do mundo, por não permitir ao espectador que intervenha e modifique a ação dramática, mesmo o teatro brechtiano termina por ser catártico. Devemos inventar uma outra palavra que seja o exato antônimo de catarse, porque o Teatro do Oprimido provoca justamente esse efeito: aumenta, magnifica, estimula o desejo do espectador em transformar a realidade.

3. *Para que o Teatro do Oprimido seja eficaz e útil é necessário que seja praticado massivamente*: não basta um espetáculo aqui ou ali, uma vez ou outra. É necessário que seja um método de ação política praticado amplamente. Nós fizemos um espetáculo de teatro invisível contra o abuso sexual nos metrôs de Paris: mas seria necessário que uma organização feminista preparasse 50 elencos que fizessem a mesma cena 500 vezes em todas as linhas do metrô. Assim se poderia transformar essa realidade.

4. Para que seja praticado massivamente é necessário que compreendamos que a *atividade artística é natural a todos os homens e a todas as mulheres*. São as repressões que sofremos ao sermos "educados" que nos limitam e estreitam nossa capacidade de expressão. As crianças dançam e cantam e pintam. Depois, com a repressão que sofrem na família, na escola, no trabalho, convencem-se de que não são bailarinos, nem cantores, nem pintores. Porém, *devemos compreender que todos os homens são capazes de fazer tudo aquilo que um homem é capaz de fazer*. É claro que nem todos o farão com a mesma maestria, *mas todos poderão fazê-lo!*

Todo mundo pode fazer teatro — até mesmo os atores!

O teatro pode ser feito em todos os lugares — até mesmo dentro dos teatros!

5. Disse Brecht que o teatro deve ser posto ao serviço da Revolução. Eu penso que o *teatro deve ser parte da Revolução!* Ele não está ao serviço: é a preparação da revolução, é o seu estudo, a sua análise, é o ensaio geral da Revolução.

O Teatro do Oprimido deve terminar sempre na construção de um *Modelo de Ação Futura*: quando tal fato se der, tais medidas serão tomadas. Por isso, é importante que os temas escolhidos sejam temas reais, verdadeiros e sobretudo urgentes. Se na próxima semana haverá uma greve, pode-se analisar, através das técnicas do Teatro do Oprimido, como organizá-la. Se amanhã as mulheres vão organizar uma demonstração pública, devem ensaiá-la hoje. A urgência do tema faz com que os espectadores fiquem muito mais criadores, porque eles sabem que o problema existe e que é necessário resolvê-lo já. Temas genéricos, abstratos, distantes etc. não servem para este gênero de teatro. "Luta de classes" ou "Liberação feminina" em geral, em abstrato, não servem; "a greve de segunda-feira próxima", "a criação de uma creche em cada bairro" — esses são temas concretos.

O Teatro do Oprimido não apresenta imagens do passado, mas sim prepara modelos de ação para o futuro. Todos os espectadores devem estar conscientes de que o tema tratado refere-se a alguma coisa que vai efetivamente acontecer. Vai acontecer: portanto é necessário preparar-se para quando aconteça! Não basta ter consciência de que o mundo precisa ser transformado: é necessário transformá-lo! para essa imensa tarefa, algo podem ajudar as técnicas do Teatro do Oprimido.

Primeira Parte

CATEGORIAS DE TEATRO POPULAR

A incessante luta das elites contra o povo determina, no âmbito restrito do teatro, a luta incessante de certas elites intelectuais, contra o teatro popular. Esta luta terminará apenas com a vitória do povo no âmbito mais geral da sociedade. Negam que o teatro deva ou possa ser popular: queremos afirmar que não apenas o teatro deve ser popular; tudo o mais também deve: a comida, as fábricas, as praias, as universidades, a vida.

Ultimamente o mesmo velho espírito reacionário trouxe novos argumentos para a discussão e alguns desses argumentos estão tendo livre curso. Estão mesmo sendo tomados como evidências que não necessitam de demonstração. Por exemplo, a afirmação inócua que pretende separar o fenômeno estético do político e do moral, negando que todo fenômeno estético seja ao mesmo tempo moral e político. Exemplifica-se com o teatro grego e com o teatro sacro medieval, afirmando-se que se tratava aí de manifestações religiosas e morais e não propriamente de manifestações estéticas. Deixando para mais tarde a discussão das categorias do teatro popular, queremos denunciar aqui apenas o fato de que este raciocínio procura afirmar que a presença maciça do povo retira do espetáculo a sua possibilidade de ser "arte" — como se fosse arte uma pesquisa científica pura e complexa, reservada apenas aos cérebros privilegiados, a sacerdotes especialmente dotados. Quer-se negar que seja o teatro uma forma de comunicação e de conhecimento perfeitamente utilizável pelo povo, independentemente de treinamento prévio.

Na verdade, certos teóricos recentes, camuflam seu pensamento antipovo negando a participação do povo no teatro, como fenômeno estético, enquanto o povo permanecer povo — mas estão dispostos a aceitar "representantes" do povo na sala destinada às pequenas elites. Isto é, desde que esses representantes se apresentem como elite. Assim se nega a possibilidade de teatro popular, assim se rouba ao povo a possibilidade de ter a sua arte teatral, que é transferida, como tudo o mais, para as elites, sejam elas burguesas, aristocráticas, oligárquicas ou estéticas.

Quando se diz que "apenas uma comunidade unida por potentes e profundos laços e por uma visão comum da vida pode reagir unanimemente a uma representação teatral, nega-se a possibilidade de teatro popular em um país onde existe luta de classes. *Eppur si muove!* — Ele existe. De que serve gritar a impossibilidade teórica do teatro popular no século vinte, quando a cada dia novas manifestações de teatro surgem no seio do povo, mesmo debaixo da mais severa repressão? No Brasil, na Argentina, no Chile, nos Estados Unidos, em muitas partes.

É igualmente idiota a afirmação de que o teatro popular não pode existir no nosso século porque outras formas de arte "teatral" foram descobertas e desenvolvidas, como o cinema e a televisão e que podem ser industrializadas e atingir o maior número de espectadores. A um preço mais reduzido de custo, acrescentaríamos nós. Sim, porque este é um raciocínio tipicamente capitalista. É verdade que o aparecimento da fotografia possibilita a reprodução de um modelo *ad infinitum*. Mas isso não anula a pintura figurativa. Fotografia e pintura são duas artes diferentes. O aparecimento de novas formas de arte não anula as artes já existentes. E nenhuma arte surgiu que tenha exatamente as mesmas características do teatro: do contrário, também seria teatro.

Finalmente, um novo argumento bastante banal que começa agora a ser utilizado é a observação, por exemplo, de que o teatro popular político, na Alemanha, digamos, não impediu a ascensão de Hitler. Respondemos que também a pintura abstrata não impediu. Tampouco o teatro para elites praticado na época impediu. Se o teatro popular perdeu a validade por não ter vencido o confronto com o exército nazista, não terão perdido igualmente validade todas as demais formas teatrais, e artísticas que se revelaram igualmente impotentes? Não perdeu a validade o teatro para elites, o cinema expressionista, a pintura abstrata etc. Não cabe ao artista responder com um poema a uma rajada de metralhadora, ou enfrentar um tanque de guerra com um cenário teatral. Porém a vitória das armas não significa que a razão esteja com a metralhadora e o tanque. Menos ainda significa, que já que não fomos capazes de derrotá-los, na Alemanha nazista ou em qualquer outro nazismo, devemos então nos voltar para o teatro das elites.

É preciso que isto fique bem claro: quando o artista se propõe a fazer teatro para alguns eleitos (ainda que entre eles estejam representantes do povo), até mesmo a técnica, os seus exercícios, sem dizer a sua temática e as suas idéias, inevitavelmente tomarão o caminho do diálogo escondido, do diálogo entre sacerdotes e iniciados. E não é este o caminho correto, especialmente para grandes setores da humanidade, especialmente para os povos que necessitam libertar-se das elites que já os oprimem e que não podem nem devem aceitar a opressão de uma nova elite, a teatral.

O que devemos nós fazer, o que estamos fazendo e o que faremos é a busca do diálogo aberto, a transferência ao próprio povo dos meios de produção do teatro. Aliás, acreditamos, que ao povo devem ser transferidos os meios de produção de tudo, não apenas da arte. E o povo sabe descobrir as maneiras de proceder a essa transferência.

CATEGORIAS DO TEATRO POPULAR

Para se determinar quais as possíveis categorias de um teatro popular, será necessário primeiro estabelecer a diferença entre os conceitos de "povo" e "população".

População é a totalidade de habitantes de um determinado país ou região: a todos inclui. Já o conceito de povo é mais restrito, incluindo apenas, aqueles que alugam sua força de trabalho. Povo é a designação genérica dos operários, camponeses e de todos aqueles que ainda que temporária ou episodicamente a ele estejam associados — como pode ocorrer, por exemplo, com os estudantes, em certos países. Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados, os gerentes, os mordomos.

Os homens são o povo; população inclui também os senhores.

Temos assim três categorias de teatro no qual o povo se envolve; nas duas primeiras, a perspectiva do espetáculo é a perspectiva do povo; na terceira é a dos senhores. Isto é, o mundo pode ser visto e apresentado de duas maneiras: uma procura consolidar as relações sociais existentes, procura mostrar que após tantos séculos finalmente, os homens chegaram ao melhor sistema possível, isto é, o sistema atual, onde os senhores possuem as terras, os meios de produção e onde os homens trabalham, sob a aprovação de Deus. A outra maneira de ver a realidade é mostrá-la em permanente transformação, mostrar suas contradições e o movimento dessas contradições em direção à libertação dos homens. Mostrar que o homem está escravizado ao trabalho, aos hábitos, às tradições — e que tudo é modificável, que tudo é por nós transformável. E tudo está sendo transformado — muitas vezes, por baixo das aparências.

a) *Primeira categoria: do povo e para o povo*

Esta é a categoria eminentemente popular: o espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário. São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, nos circos, nas associações de amigos de bairro etc.

Existem pelo menos três tipos principais de teatro popular de primeira categoria: propaganda, didático e cultural.

1. PROPAGANDA — Utilizada em diversos países, inclusive nos EUA onde surgiu a expressão *agit-prop*, isto é, agitação e propaganda. No Brasil foi praticado durante muitos anos, até 1964, especialmente pelos Centros Populares de Cultura. Os CPCs mantinham cursos culturais, inclusive de teatro. Alguns ensinavam ao povo desde canto coral e dramaturgia, até arte culinária e medicina caseira. Os espetáculos teatrais tratavam dos problemas populares mais importantes e urgentes. Em alguns casos os próprios operários escreviam os textos, ou forneciam os subsídios para que outros escrevessem.

Muitos dos CPCs eram dirigidos por estudantes e tinham tambem grande participação na política eleitoral. Antes das eleições, em cada comício, era comum a apresentação de textos teatrais que exemplificavam as posições políticas, que seriam definidas pelo eleitorado. Basta como exemplo, citar a peça "Só Jânio dá à Esso o Máximo". Havia na época um jingle que afirmava: "só a Esso dá a seu carro o máximo". Nas eleições de 1960 espetáculos deste tipo, procuravam mostrar as ligações do candidato udenista com as forças imperialistas.

Aliás, o imperialismo era um dos temas principais das apresentações deste tipo de teatro. O episódio "José da Silva e o Anjo da Guarda" (da peça "Revolução na América do Sul"), era freqüentemente representado antes dos discursos dos candidatos nacionalistas. A cena mostra o dia normal de um operário brasileiro, sendo forçado a pagar *royalties* a empresas americanas, desde que acorda e acende a luz (Light and Power). Quanda lava os dentes (Colgate-Palmolive), quando lava as mãos (Lever), até mesmo quando toma café (American Coffee Company); quando toma um táxi da Ford ou quando vai a pé para o trabalho (borracha Good Year na sola dos sapatos), ou quando come uma feijoada em lata (Swift, Armour etc.), ou quando vê um filme de faroeste; Hollywood fornece mais da metade dos filmes exibidos no Brasil; quando, dentro do cinema, simplesmente respira (ar condicionado pela Westinghouse), ou quando toma um elevador Otis, ou quando desesperado tenta suicidar-se, sempre, sempre, até na hora da morte aparece o Anjo da Guarda com sotaque, cobrando os *royalties* da Smith and Wesson, fabricantes de armas desde o século passado.

Esta cena, apesar de óbvia, e talvez por isso mesmo despertava os espectadores para a onipresença do imperialismo. Os diversos grupos que representavam a cena, incluíam detalhes pertinentes a cada local de representação; a cena, que originalmente durava aproximadamente cinco minutos, chegou, em alguns casos, a ser representada como peça inteira, com mais de uma hora, tantos foram os acréscimos, alguns oferecidos pela própria platéia popular.

Não apenas durante as eleições era este tipo de teatro praticado. Sempre que algum fato político acontecia, no Brasil ou no mundo, brigas de artistas populares se mobilizavam para escrever e representar um espetáculo elucidativo sobre o assunto. Na mesma noite em que o presidente Kennedy determinou o bloqueio naval de Cuba, escritores do CPC da União Nacional dos Estudantes, na Guanabara, imediatamente começaram a redigir um texto, que foi ensaiado na tarde do dia seguinte e representado nas escadarias do Teatro Municipal, naquela mesma noite. O texto se chamava "auto do bloqueio furado". Convém assinalar que o bloqueio mal acabava de ser decretado, que os navios russos continuavam navegando em direção à ilha, e que a solução do problema era ainda incerta. O texto apresentava as causas do conflito e as possibilidades de desenvolvimento do mesmo.

Obras do mesmo gênero e com igual finalidade, foram continuamente escritas. Basta citar os títulos de algumas: *Patria o Muerte, Venceremos!, Cuba Si, Yankees no!* etc.

O teatro de propaganda, no entanto, não se limitava apenas aos temas internacionais, tratando igualmente de temas de menor magnitude e para platéias mais específicas.

Discutia-se no ano de 1963, o sistema educacional do país, especialmente os aspectos negativos da cátedra vitalícia — professores carreiristas que, após conquistarem a cátedra de sua especialidade, certos de morrer com ela, (às vezes nela), desleixavam seus estudos e pesquisas, tornando o ensino acadêmico e esclerosado. Alunos da Faculdade Politécnica de São Paulo abordaram o assunto num texto chamado *Dr. Vitalício de Tal, Catedrático*, em que expunham o pensamento dos alunos em relação ao problema.

A técnica deste tipo de teatro, evidentemente, é própria deste tipo de teatro. Nada de refinamentos em cima de caminhões, nada de simbolismos sutis num circo de mil lugares, de filigranas e nuances nas escadarias de um teatro em plena praça, ao som de buzinas e outros ruídos. A estética deste tipo de teatro, pertence a este tipo de teatro: não se trata de ser "mais ou menos" estética — é a estética. Os alunos da politécnica, para demonstrar suas idéias, não vacilavam em escrever uma aula sobre picadas e pinguelas para demonstrar como seus professores de pontes e estradas estavam longe da realidade; não vacilavam em fazer com que o bedel fosse ao sarcófago despertar o catedrático para demonstrar a necessidade de um ensino mais jovem e audacioso. E quando queriam demonstrar que as aulas de História, escondem mais do que revelam, estudam os temas sem importância e escamoteiam a luta constante do povo brasileiro por sua libertação, não hesitam em fazer o professor dissertar longamente sobre a verdadeira cor das cuecas de D. Pedro I, ou o que estava ele fazendo às margens do rio Ipiranga quando lhe vieram dar as novas do Rei.

Trata-se de um teatro insolente, agressivo, grosseiro, por isso mesmo estético. Bem brasileiro.

As condições em que um espetáculo é feito e para quem o é, determinam os valores estéticos. Infelizmente no Brasil, e em outras partes, há muita gente que protesta contra os "meios pouco artísticos" empregados por esse tipo de teatro que não obstante — é o que dizem — tem lá o seu valor.

No teatro de rua não há tempo para descrições demoradas da psicologia deste ou daquele testa-de-ferro do capitalismo americano.

Quando determinado personagem podia ser reconhecido por um símbolo óbvio, o teatro de propaganda lançava mão desse símbolo: a vassoura para Jânio, os óculos enormes e as asas de corvo para Lacerda, a cartola azul e vermelha para Tio Sam etc. Quando faltava o símbolo facilmente reconhecível, usava-se o letreiro e o ator entrava em cena com o nome do personagem em cima: "Fulano de tal".

Reclamava-se contra esta estética; porém seriam mais sutis as máscaras da Commedia dell'Arte? Os andrajos com que se vestia Arlequim, foram transformados em coloridos losangos mas só depois que esse personagem popular se transformou em divertimento gentil para as elites. E como ele, todas as máscaras e situações grosseiras desse Teatro, todos os Brighellas, Pantaleões, Dottores, não podiam ser concebidos de forma mais caricatural. Tratava-se porém de uma caricatura que mantinha a essência de cada personagem, exatamente como no teatro de propaganda no Brasil a caricatura magnificava o conteúdo de cada personagem: Lacerda era a ave de rapina, o Tio Sam o eterno gatuno etc...

Os objetivos do teatro de propaganda, eram muito claros e definidos. Era necessário explicar à platéia determinado fato, urgentemente pois, dependendo da sua consciência, ela votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, empreenderia esta ou aquela ação política.

Contra todas as ações do imperialismo, o teatro de propaganda no Brasil manifestou-se. Isso até 1964. Às vezes com a violência de um fato acontecido no dia-a-dia e ainda nas manchetes dos jornais, outras vezes sobre assuntos ainda não urgentes. Manifestava-se tanto sobre o bloqueio de Cuba como sobre o deficiente ensino universitário no Brasil (Auto dos 99% — aqui se mostrava que menos de 1% da população pode um dia esperar ter acesso às universidades; mostrava-se mais, os lesivos acordos entre nosso Ministério de Educação e Cultura e os departamentos americanos tipo USAID). O importante era refletir, no dia-a-dia, o caminhar do povo na luta antiimperialista; era artisticamente, dar a conhecer nossa realidade. E os meios utilizados, artísticos, eram os meios próprios a essa finalidade.

2. DIDÁTICO — Se o teatro de propaganda se referia sempre a algum assunto mais ou menos urgente, já o teatro didático, praticado também por grupos dos CPCs e por grupos profissionais, dedicava-se a temas menos tópicos e mais duradouros. Neste tipo de teatro não se procurava convencer a platéia a tomar nenhuma iniciativa urgente, como votar, assinar listas ou fazer passeatas. Procurava-se apenas didatizar certos temas, certas idéias ou processos.

Por exemplo, o tema da justiça: as classes dominantes tentam sempre impor suas idéias às classes dominadas, bem como seus valores morais etc. Tratam de informar que a justiça é uma só, mas escamoteiam o fato de que são elas que fazem essa justiça única. Chegam mesmo às vezes a dizer que a justiça e a lei são feitas por Deus — mas esquecem-se de explicar por que misteriosa razão Deus os teria escolhido para redigir suas leis. E o povo crê que a Justiça é uma só.

Porém, se se descarta a hipótese da justiça feita por Deus e se crê um pouco mais que a justiça é feita pelos homens, admitindo-se ainda que os homens estão divididos em classes chegar-se-á à conclusão de que haverá tantas justiças quantas classes em que os homens estiverem divididos. Os mais fortes instaurarão a sua, como única.

Isto porém, assim abstratamente explicado, não chegaria facilmente à consciência das platéias populares. Arte é uma forma sensorial de conhecimento — portanto o teatro didático-popular procurava desenvolver estas idéias em forma concreta.

O Melhor Juiz, o Rei de Lope de Vega, foi apresentado durante três meses em espetáculos de rua, conchas acústicas, adros de igrejas, caminhões etc. Para o povo: operários, camponeses, desempregados, lumpens, estudantes, domésticas, crianças etc.

A peça trata do tema da justiça de forma bem simples e concreta: Sancho, jovem camponês, apaixona-se pela linda camponesa Elvira e quer se casar com ela. Elvira responde que também o quer, porém aconselha-o a pedir permissão a seu pai, o velho D. Nuño, pois só a ele cabe a decisão. Lá vai o jovem pedir ao pai da moça, que fica encantado. Revela que de sua parte também estava pensando nesse casamento, porém a decisão final cabe ao senhor D. Tello, dono de todas aquelas terras, a quem em última instância estava afeita a justiça sobre todo o feudo. O jovem apaixonado vai ao senhor das terras que, por coincidência, era um senhor muito bom, de excelente coração. D. Tello fica orgulhoso de possuir vassalos tão fiéis que lhe vêm pedir permissão para se casarem. E tão bondoso se mostra que decide dar ao noivo várias ovelhas e vacas de presente. Decide mais: quer ser padrinho da boda para melhor honrar o vassalo fiel.

Na noite do casamento, D. Tello comparece à choupana dos noivos e acontece o esperado: diante da beleza de Elvira, também ele se apaixona, e adia a boda, dizendo que ainda mais os quer honrar, apesar dos protestos do noivo.

Durante a noite manda raptar a noiva e levá-la ao castelo. A jovem resiste e D. Tello, exige o seu direito: dizia a justiça que todas as primeiras noites de todas as noivas pertenciam ao senhor das terras. D. Tello está no seu direito, a justiça está ao seu lado. Com isso não se conforma Sancho que vai ao Rei pedir ajuda — este porém está ocupado com suas guerras e não vai prescindir do apoio das forças de D. Tello, unicamente por uma virgindade a menos. Despacha o camponês desalentado. Seu amigo Polayo, imagina então um ardil: ele próprio se disfarça em Rei e com a ajuda de alguns camponeses manda chamar e prender D. Tello, e faz a justiça. Mas, argumenta, existe a justiça do noivo e a do Senhor: como fazer a justiça total? Fazendo as duas.

Inicia-se o julgamento: nesse meio tempo a jovem fora violada e portanto, segundo o código de honra espanhol, já não se podia casar com Sancho. Polayo julga D. Tello, como nobre, e o condena a casar-se com Elvira, já que ele continua apaixonado pela camponesa: o estupro é punido com o casamento com uma mulher plebéia, de condição inferior (aqui a platéia popular gritava e quase não permitia que o julgamento continuasse — estavam em inteiro desacordo). Em seguida, e antes que a platéia interrompesse o espetáculo, Polayo anunciava a segunda justiça, do camponês Sancho: que se cortasse a cabeça de D. Tello, para puni-lo pelo exercício de um direito que os camponeses não lhe reconheciam, e para deixar Elvira viúva e herdeira de metade dos seus bens — outra vez honrada, porque acabara de se casar com quem a violara, sem a castidade, porém com um dote inesperado. A peça termina com o casamento de Sancho e Elvira que compreendiam assim que, enquanto os homens estiverem divididos, enquanto houver explorados e exploradores, igualmente haverá a justiça de uns e de outros. Só quando forem eliminadas as classes reinará uma só justiça.

Os camponeses que assistiam a este espetáculo, às vezes pendurados em árvores, ou sobre telhados, debatiam o conteúdo da peça no final. Enquanto se lhes perguntava alguma coisa sobre D. Tello. respondiam: "Quem? O coronel Firmino?" Sabiam muito bem discernir debaixo das roupas da época e da linguagem mais ou menos rebuscada das redondilhas, o seu inimigo presente e atuante. E quando se falava em Sancho, comparavam-no a qualquer camponês ingênuo e crédulo.

O teatro didático popular mostrou muitas peças deste tipo, na qual um determinado problema ético é discutido e analisado. Mas, às vezes o conhecimento a ser didatizado era mais objetivo, mais material, pois se didatizava até a agricultura. No NE do Brasil tinham muita aceitação peças que se utilizavam de histórias de fadas para ensinar o tipo de inseticida que se deveria usar no combate a tal ou qual praga, e a maneira de usá-lo. Peças simples, em que a heroína ameaçada era o cereal ou a verdura, o vilão era o inseto ou a ferrugem, e o herói salvador o inseticida. O enredo era desenvolvido de tal maneira para que os espectadores aprendessem as características da lavoura e a melhor maneira de fazê-la crescer, liquidando seus inimigos. Parece que na China continental desenvolveu-se igualmente este tipo de teatro didático.

Em São Paulo, o Depart. de Trânsito tentou fazer algo de parecido com os transeuntes, ensinando-os a atravessarem a rua dentro das faixas, mas parece que a experiência não deu certo. Afinal, o teatro didático não é infalível...

3. CULTURAL — O teatro para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. Porém não é necessário, que trate exclusivamente dos chamados temas "políticos". Nada humano é estranho ao povo, que é formado de homens. Quando atacamos o teatro dito "psicológico" não é pelo fato de tratar da psicologia, seria absurdo. Mas sim pelo fato de que a sociedade é, nessas peças, apresentada segundo a perspectiva psicológica de um indivíduo. O mundo é visto subjetivamente por um personagem, e através da empatia, essa visão, subjetiva, pessoal, é transferida para o espectador, reduzido à passividade hipnótica do teatro convencional, pré-brechtiano.

Não podemos ser contra nenhum tema, nem mesmo contra a incomunicabilidade, a solidão, o homossexualismo etc. Somos contra as maneiras não populares de se apresentarem, de se analisarem esses temas. A burguesia agrada, interessa, afirmar o homem como incomunicável, porém uma versão popular mostrará que os homens se comunicam sim, sempre o fizeram, e às classes dominantes interessa que cesse essa comunicação e, às vezes, as classes dominantes são bem sucedidas e há que lutar contra isso. Uma versão burguesa da *A Visita da Velha Senhora* de Dürrenmatt, mostrará o homem vítima do pecado original, contra quem não se pode lutar; uma versão popular mostrará o homem vítima do Plano Marshall, por exemplo, contra quem sim, pode-se lutar. Uma versão burguesa de *Os Rinocerontes* de Ionesco, mostrará que todos podem se tornar rinocerontes se renunciarem à sua individualidade e, por extensão, à livre empresa, uma versão popular mostrará que os caminhos da livre empresa conduzem ao fascismo, aos rinocerontes.

Na verdade, nenhum tema é estranho ao teatro popular, porém alguns são prioritários. E é por isso que muitas vezes o teatro popular parece monotemático. E é verdade que tende a se radicalizar e rejeitar certos temas que, embora possam ser importantes noutros contextos, não o seriam se inseridos no contexto da luta principal do povo brasileiro, que é contra o imperialismo.

O teatro popular no Brasil sempre foi muito radical e sempre rejeitou com firmeza os temas menos essenciais. E nisso sempre muito certo. A burguesia sempre propõe os temas menores e secundários a fim de desviar a atenção do espectador para o menos importante, dando-lhe importância, enquanto que as coisas realmente importantes, por não serem tratadas artisticamente, perdem a importância. Eu nunca vi uma novela de TV que tratasse dos lucros obtidos pelas companhias americanas no Brasil, por essa razão não vejo porque deve o teatro popular preocupar-se com neuroses, psicoses e neurastenias diversas...

Da mesma forma que nenhum tema "psicológico" por exemplo, é alheio ao teatro popular, também assim não o são as peças ditas culturais (Shakespeare, Goldoni, Molière) que servem fundamentalmente ao divertimento da platéia, ou os espetáculos ditos folclóricos. Sempre convém repetir: quando o conteúdo de um espetáculo não é suficientemente claro, ou quando se mostra bivalente, a burguesia procurará mostrar sua própria versão. Em relação ao folclore, procurará mostrar o povo identificado às suas origens. O carnaval é, para as autoridades constituídas, uma válvula de escape, uma catarse que elimina todas as tendências antiordem dos indivíduos que durante três dias transgridem para, em seguida, voltar ao império da ordem e da lei...

O fato de que o folclore tenha sido usado largamente pela burguesia não lhe retira as raízes populares. E é perfeitamente válido oferecer ao povo espetáculos de dança e canto. Também os CPCs apresentavam espetáculos folclóricos — às vezes ingenuamente, às vezes com maior elaboração, às vezes, tais como a tradição os tinha conservado, outras vezes introduziam modificações.

É muito conhecida a dança do "Bumba-Meu-Boi", durante a qual um boi simbólico é esquartejado e as suas partes divididas segundo o que se quer dizer, e a quem. Por exemplo, o coração do boi é dado a quem se quer bem, os chifres a algum marido pouco querido, as fezes a quem não se quer. No fim da dança, o boi outra vez se recompõe e revive. Na Bahia, um CPC adaptou um "bumba-meu-boi" no qual o boi era o próprio Brasil e suas partes não eram dadas mas roubadas: o minério, o petróleo, o café... No fim, a tradição fazia com que o boi, isto é, o Brasil, se recompusesse e, outra vez inteiro, atacasse o açougueiro que, é desnecessário dizer, usava cartola azul-vermelha cheia de estrelinhas...

Vale repetir: o povo são os homens e nada de humano lhe é estranho. Todos os temas são válidos, já que todos os temas têm duas versões. Porém nem todos os temas são oportunos em todos os momentos. O argumento mais fácil e mais usado pelos críticos burgueses é o de condenar o teatro popular por sua insistência em certos temas, escondendo ao mesmo tempo o fato de que também o teatro burguês insiste nos seus: o teatro popular é verdade, não estuda a solidão ou os triângulos amorosos, mas também o teatro burguês não denuncia a ingerência da United Fruit nos negócios dos países centroamericanos ou da Standard Oil nos negócios internos do mundo.

b) *Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo*

1. ampliato
2. [illegible]

Este é um tema particularmente importante e delicado em países como o Brasil, em que existe um teatro profissional, sujeito aos azares do êxito ou do fracasso e em que, para subsistir, os grupos de teatro tem que contar com o apoio de uma platéia burguesa ou pequeno-burguesa (na forma de compra da mercadoria "teatro") ou com o apoio dos governos constituídos, na forma de subvenções.

Evidentemente, um espetáculo de teatro é popular se assume a perspectiva do povo na análise do microcosmo social que aparece no espetáculo — ainda que esse espetáculo seja apresentado para um só espectador, ainda que se trate de um ensaio sem a presença de ninguém, ou ainda que o destinatário desse espetáculo não seja o povo.

Pergunta-se: se o destinatário não é o povo, para que fazer esse tipo de teatro? Essa é freqüentemente a pergunta (e mais freqüentemente ainda a acusação) que se faz aos grupos que pretendem fazer teatro para uma platéia pagante em salas convencionais. Afirma-se que é um teatro popular feito para a burguesia e, portanto, inútil.

Se lidarmos com palavras, este raciocínio parece correto. Se lidarmos porém com realidades, nossas observações diretas mostrarão que não é bem assim. Na verdade as platéias ditas burguesas — não são formadas exclusivamente nem preponderantemente por burgueses. Incluem também pequeno-burgueses, bancários, estudantes e professores, profissionais liberais etc.: em última análise, gente que pode talvez professar as idéias e a ideologia da burguesia, mas que não compartilha as vantagens que a burguesia desfruta com a exploração que exerce. Compartilha as mesmas idéias porque está submetida aos meios de informação e divulgação que são propriedade da burguesia: jornais, televisão, rádio, universidades etc. Porém, como se trata (talvez na maioria ou em grande parte) de seres sociais híbridos (pensam como burgueses, mas não vivem como burgueses, falam como burgueses, mas não comem como burgueses), as suas convicções políticas são bastante reformáveis e substituíveis. Se esta platéia vê um problema social analisado segundo outra perspectiva que não a das classes dominantes, seu pensamento político e social pode ser enriquecido, e esta riqueza pode transformá-lo qualitativamente.

É bom lembrar que em qualquer sociedade capitalista, ou caudatária do capitalismo, a burguesia é constituída por muito poucas pessoas, e é justamente daí que vem a injustiça social que nos faz lutar por um sistema mais justo e mais humano. Não podemos eliminar as platéias que vêm ao teatro no Brasil com o simples rótulo de que são platéias burguesas. Tal não é verdadeiro, embora sim seja verdade afirmar, que não se trata aí de platéias populares.

A apresentação de espetáculos de perspectiva popular para esse gênero de platéia, aguçará, na menor das hipóteses, as contradições da burguesia. Contribui-se para deteriorá-la, pela simples apresentação da verdade. Contrapõe-se, aos meios de informação burgueses oficiais, a informação do povo.

É falsa a tese de que exista uma platéia burguesa no Brasil: a burguesia não assegura a carreira de uma peça durante uma semana, no menor teatro de bolso.

Nixon pretende flertar com a maioria silenciosa: quem é ela? Aquela gente que por sua condição social está mais próxima do povo e por sua mentalidade deformada pelos meios de desinformação, mais próxima do pensamento oficial. Na verdade, esta é uma grande massa que precisa ser trabalhada: a maioria silenciosa. A maioria que não sabe o que dizer, por isso silencia. Essa maioria aprendeu amor à pátria, respeito às leis, honra à memória dos heróis nacionais. E de repente as leis da pátria ordenam que os heróis aviadores atirem napalm contra mulheres e crianças de um dos povos mais pobres do mundo. Essa maioria fica silenciosa, e não sem razões. Do lado de lá, os "nixons" gritam palavras hipnóticas. Temos o dever nós, de, do lado de cá, gritar a verdade. E a verdade é a perspectiva do povo, a superação de castas e classes, a desalienação do homem, a autodeterminação dos povos, o racionamento dos

bens para que não se permita a alguns consumir a maioria produzida por todos. — a verdade é o homem.

É uma tarefa importante fazer teatro para o povo, — e alegre. Não menos alegre será a tarefa de oferecer à maioria silenciosa (silenciosa porque perturbada, porque não sabe o que dizer), uma opção para que fale e, falando, integre-se na luta deste século, na tarefa do homem neste momento: a destruição do lucro, da exploração do homem sobre o homem, as classes, as castas, a posse individual do que é de todos, a terra e o ar, as máquinas, os bens da vida.

A burguesia é esperta: não existe platéia burguesa em países como o Brasil por várias razões: uma delas, a principal, é que a burguesia prescreve o teatro que deve ser ministrado ao povo em geral, porém abstém-se de consumi-lo. Os patrocinadores dos mais bem sucedidos teleteatros, encarregam seus executivos de fiscalizar o índice de audiência. Prescrevem o veneno mas, espertamente, abstém-se de tomá-lo.

O pentágono não consome napalm: ele o fabrica. A Standard Oil não consome teleteatro: ela o fabrica. A diferença entre o napalm e o teatro, feitos pela burguesia para o povo, é puramente tática: há um momento para cada coisa. E o imperialismo usa ambos, cada qual no seu momento. É preciso enfrentar os dois com a mesma determinação.

Nos outros países eu não sei o que é que acontece, mas aqui no Brasil, a burguesia nacional, testa-de-ferro, cumpre caninamente o seu dever: assiste e apóia tão-somente as manifestações do imperialismo e do neocolonialismo culturais: Hair, O Balcão etc. Tudo aquilo recomendado pelas revistas internacionais. É capaz até de assistir com prazer espetáculos brasileiros, autenticados e avaliados pela "Voz da América", ANSA, USIS, UP, AP etc. E chegam realmente a gostar daquilo que deveriam realmente gostar: maior alienação não pode existir.

Portanto são três as razões principais pelas quais se pode e se deve fazer teatro de perspectiva popular para as platéias que não são constituídas pelo próprio povo:

1. O capitalismo, no Brasil, faz com que a obra de arte deva ser vendida como mercadoria às platéias pagantes ou ao governo; poder-se-ia tentar o caminho do amadorismo, e já se tem feito assim, porém todos os grupos que seguiram por esse caminho se desfizeram, ou não conseguiram continuar seu desenvolvimento artístico, piorando a qualidade de seus espetáculos;

2. Não existe uma platéia propriamente burguesa em nosso país, como possa talvez existir em outros: nossa platéia dita burguesa inclui estudantes, professores, profissionais liberais, bancários. . . que são interlocutores perfeitamente válidos para o diálogo teatral;

3. Mesmo aquela parte da platéia mais intimamente associada ao pensamento burguês, ou à condição burguesa, deve ser atingida pelo pensamento popular.

Isto posto, apresentamos alguns exemplos de teatro de perspectiva popular para uma platéia que não é povo. Existem pelo menos dois tipos desta categoria de teatro popular: implícito e explícito.

1. IMPLÍCITO — São aqueles espetáculos que não revelam de imediato, nem perifericamente, o seu conteúdo. O conteúdo popular está no seu próprio desenvolvimento. Inclui-se aqui, em geral todas as peças "didáticas", como a já citada *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope, que mostra a quimera da justiça cega, divina. Ou a apresentação do *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, quando se discutia a necessidade da reforma agrária. Evidentemente, depois de séculos em que não se questionava a posse da terra, em que a todos parecia justo que determinado cidadão fosse dono e senhor até de quem nelas habitava, depois de tantos séculos em que se afirmava ser essa desumanidade a própria lei de Deus, depois de tantos séculos era difícil convencer até mesmo ao camponês, o maior beneficiado, de que o ar é de todos e a terra a ninguém pertence. O próprio beneficiado se acreditava um usurpador. Durante séculos lhe berraram nos ouvidos conceitos de roubo e de pecado, e o mundo foi mudando e hoje pecado e roubo é o latifúndio. A peça de Brecht, usando uma fábula singela, mostra que o filho é de Grucha e não de quem o pariu, o filho é de quem o fez crescer, de quem o cuidou e não da Princesa; a terra é de quem a faz produzir e não de quem exibe um título legal de posse.

Na Europa, durante a ocupação nazista, muitos textos foram montados, apresentando a perspectiva popular da Resistência talvez para platéias que não haviam resistido. *As Moscas* de Sartre, é um bom exemplo.

Em São Paulo, quando políticos invocavam favores especiais de Virgens Santíssimas e passeavam pelas ruas gritando tartufisticamente que só eles sabiam interpretar a vontade de Deus, montou-se *Tartufo* de Molière. Quando longos debates eram feitos sobre a corrupção de governantes, mostrou-se com o *Inspetor Geral* de Gogol, que a primeira corrupção em países economicamente dominados consiste em alguém aceitar o poder fictício, em fingir que governa quando na verdade é governado, em manter a aparência do poder, quando os centros de decisão que realmente contam estão localizados fora do país. Esta a primeira, a grande corrupção, da qual derivam todas as demais.

2. EXPLÍCITO — Este é um tipo de teatro, que tem poucas razões para subsistir — quando uma perspectiva popular é abertamente mostrada a uma platéia que não o é. É uma forma um pouco quixotesca, bradar contra o verdugo ao próprio verdugo.

c) *Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo*

Esta terceira categoria é a única abundantemente patrocinada pelas classes dominantes e é a única que realmente nada tem de popular, apenas sua aparência. A quase totalidade das telenovelas estão aqui incluídas; a quase totalidade dos filmes e peças de teatro importadas e divulgadas nos maiores cinemas e teatros.

Através do teatro, do cinema e da TV, as classes dominantes inculcam no povo a sua própria ideologia, utilizando-se de dois processos principais:

1. Evitam os temas realmente importantes, as discussões verdadeiramente amplas, sobre problemas sociais gerais, e mantêm o microcosmo teatral no âmbito menor de problemas individuais: a sociedade é vista através da perspectiva de certos indivíduos, cujos problemas principais são apresentados como se fossem passíveis de solução também ao nível individual: fulano ama sicrana que pode concordar ou não; sicrano, por falta de carinho paterno, torna-se mau caráter ou homossexual no dia em que descobre que sua mãe traia seu pai e assim por diante. Não se discutem salários, greves, transformações sociais em andamento em outros países e possíveis no nosso, política internacional etc.

2. A valorização de características e idéias que perpetuem a situação social atual. Isto ficará mais claro com os exemplos de Gunga Din, Sakini etc., que já examinaremos.

Também, esta terceira categoria pode se apresentar de forma explícita (muito pouco perigosa), ou implícita (insidiosa). Em qualquer caso porém, deve-se ter bem claro que a presença do povo não basta para caracterizar um determinado tipo de teatro como "popular". Nesse caso, o povo é apenas vítima, massa de manobra e estes espetáculos podem ser realizados em circos, em praças etc., cercados de todo aparato popular — é o conteúdo das peças, no entanto, o que vale. Esta é a categoria do teatro antipovo de aparência popular.

1. EXPLÍCITO — É pouco eficaz, porque os propósitos antipovo são demasiado evidentes. Os melhores exemplos deste tipo de teatro são as produções de uma organização intitulada "Rearmamento Moral", cuja filosofia consiste fundamentalmente em divulgar

a inverdade de que primeiro devem ser purificadas as mentes e os espíritos para só então estar o homem capacitado a transformar a sociedade.

No Brasil, pelo menos duas peças foram produzidas por este grupo: *O Tigre* e *O Condor*. Ignoro quais outros animais.

A primeira, tratava de uma família japonesa, riquíssima, dona de muitas fábricas, mas apesar de tudo, terrivelmente infeliz. O pai tinha uma amante, a mãe enlanguescia tristonha, o filho fumava ópio e a filha andava em más companhias (inclusive já não era virgem desde tenra idade). O autor (creio que a peça deve ter sido escrita por um computador, mas enfim, admitamos a existência de um autor) atribuía aos motivos expostos a fato de que os operários, diante de tão mal exemplo, oferecido pelos patrões, tornavam-se cada vez mais descontentes, chegando mesmo à petulância de realizarem greves, e o que é pior, a exigirem aumentos de salários, absolutamente fora de propósito.

Bem, acontece que o Rearmamento expõe sua filosofia num livro chamado *A Magnífica Experiência* de um certo Dr. Frank Buchman (não sei se o título do livro é exatamente este, mas também não vou me dar ao trabalho de verificar: o importante é o conteúdo). Eis que um amigo do dono da fábrica, diante de tantas calamidades, decide recomendar ao senhor em questão a leitura de tal livro, do qual lhe faz presente. O livro (segundo a ficção da peça), tem o poder miraculoso de transformar as mentes quase que instantaneamente. E assim foi com o nosso herói que, logo após a leitura, dirigiu-se à garçonière, dispensou a amante (que perdeu assim seu emprego, sem direito a reclamar na justiça do trabalho), voltou para o doce lar, deu ciência à esposa e aos filhos dos nobres propósitos que passara a alentar. Mesmo sem ler o livro, as faces da esposa voltaram a ficar rosadas, o filho abandonou o vício do ópio (aliás fica aqui a sugestão para os Hospitais de desintoxicação que utilizam processos bem mais complicados, quando basta uma simples coleção de obras completas do Dr. Buchman), e a filha, enfim acabou casando. Ora pois, quando os operários souberam da profunda transformação dos seus patrões, decidiram imediatamente mandar uma comissão para informá-los de que cessavam aí todas as suas reivindicações, inclusive salariais, pois compreendiam que as dificuldades que tão poucas pessoas encontravam para gerir tanto dinheiro e tanto lucro eram imensas.

Narrado, assim, parece mentira, mas meninos, eu vi. Vi tudo isso feito para a platéia do Teatro Municipal lotada (2 mil lugares). Só para ver essas coisas o povo consegue entrar de graça no Municipal. E vi mais: no fim do espetáculo entravam testemunhas pessoais. Afinal, a peça era uma ficção e corria o risco de não

convencer ninguém do poder miraculoso de tal livro, panacéia de todos os males sociais. Então era necessário o testemunho vivo, o teatro-verdade. Entrava uma quantidade de gente que também tinha lido o tal livro e desfilava uma série de "antes e depois". Determinada milionária holandesa era racista antes de ler o livro, detestava os judeus. Leu e passou a amá-los (especialmente depois que Hitler perdeu a guerra). Tal cavalheiro odiava os pobres, antes, depois passou a dar esmolas. Este era um perigoso agitador social: após o livro, tornou-se encantadoramente cordato, paciente e certo de que os senhores lá de cima estão fazendo o possível para resolver os problemas nossos, daqui debaixo; há que dar tempo ao tempo...

Iam os depoimentos neste ritmo, quando chegou o grande final. E eis que entra um pele-vermelha, velho, prá lá de seus 90 anos bem vividos, desdentado, dançando e cantando com a mão na boca, no mais puro estilo de Hollywood. Depois da exibição coreográfica, o animador perguntou ao cacique qual tinha sido a sua experiência magnífica. O diálogo foi mais ou menos assim:

— Venerável cacique, o senhor parece bem disposto, corado como o próprio nome indica. Afinal, trata-se de um Pele Vermelha autêntico, especialmente importado para que seu exemplo frutifique também entre nós, um pouco mais civilizados. Senhor Cacique, diga-nos qual foi a sua experiência. Depois de ler o livro, o senhor até rejuvenesceu. Mas, e antes? Como era o senhor "antes"?

— Antes eu era antropófago, doutor. Hoje em dia não consigo comer nem hamburger...

Eu juro que vi. Não sei se as palavras foram mesmo essas, mas a antropafagia sim.

É claro que esses espetáculos (bem cedo seus patrocinadores se deram conta), têm uma eficácia bem reduzida. Os espectadores não se deixam iludir com tanta facilidade. Por isso, cessaram tais manifestações. Porém, continua, e perigosamente, a inundação de textos de ideologia antipovo implícita.

2. IMPLÍCITO — Tempos atrás o Departamento de Estado americano patrocinou a vinda à América do Sul de uma companhia mexicana com uma peça de John Patrick, chamada *A Casa de Chá do Luar de Agosto*. Alguns críticos ingênuos elogiaram o liberalismo do Departamento, que lhes pareceu uma prova a mais de comportamento democrático em relação às artes. Afinal a peça mostrava Sakini, um habitante nativo do Okinawa, esperto, vivo, que fazia gato e sapato do coronel americano, seu patrão. E tantas fazia que o coronel, a princípio, relutante, terminava por assimilar os hábitos e os costumes da gente local. O militar americano era realmente ridicularizado o tempo todo na peça. Porém, apenas os

seus costumes, seu espanto e incompreensão diante da nova situação. Porém a peça em nenhum momento questionava ou punha em debate o problema realmente essencial: que fazia aí esse coronel? Fazia parte da força de ocupação. A peça mostrava, sub-repticiamente, que era perfeitamente possível conviver com os ocupantes norte-americanos. Se nós permitirmos que eles ocupem nosso país, em troca eles permitirão que a gente faça gozação com eles, podemos até puxar suas barbas. É verdade, eles são bonzinhos, nem se incomodam. . .

A Casa de Chá do Luar de Agosto pode parecer um exemplo de liberalismo, de aceitação de crítica, quando na verdade é uma forma poderosa, subliminar de propaganda política.

A crítica feita às aparências, evitando-se a discussão dos temas realmente fundamentais: esta é a perigosa técnica. São peças de conteúdo às vezes difíceis de detetar, mas que pululam nos palcos, nas telas, nas TVs. Os americanos são mestres, mas nós também temos os nossos *O Demônio Familiar* de José de Alencar por exemplo. Nesta peça, o escravo é analisado com toda simpatia. Suas traquinagens, sua esperteza, suas tramas e trampas e, ao mesmo tempo, sua ternura pelos seus senhores, o carinho com que todos o tratam em casa, os castigos suaves que recebe e, juntamente com o castigo, quanto afeto!: o castigo é dado apenas para corrigi-lo, para torná-lo melhor. Melhor o quê? Escravo, naturalmente. Porque em nenhum momento a condição de escravo é realmente posta em choque.

Nós temos os nossos exemplos, mas indiscutivelmente os americanos são mestres no assunto e nos inundam com peças e versões cinematográficas do gênero *Nascida Ontem* (em que se apresenta um senador corrupto — um entre centenas — afinal ninguém é perfeito...), ou *The Best Man* (em que dois candidatos à presidência iniciam campanha difamatória, um contra o outro, revelando os podres do sistema de candidatura à Presidência da República — porém o autor se encarrega de fazer com que nenhum dos dois candidatos a candidato realmente seja escolhido e, finalmente, o *best man*, é um terceiro, de reputação ilibada), ou MASH em que a guerra do Vietnã (apesar da Coréia do enredo), nos é mostrada como tendo também seu lado divertido etc. etc.

Na minha memória da infância ficou um filme que me deu muita raiva: Gunga Din. A história de um nativo que queria ser corneteiro no exército de Sua Majestade. As forças de libertação nacional são apresentadas no filme como hordas de “fanáticos”, “sedentos de sangue” etc. E Gunga Din, no seu sonho de corneteiro, presta a Sua Majestade o serviço de denunciar a presença do exército de seu próprio país, tocando corneta e chamando a atenção dos ingleses para o golpe mortal que se aproximava. Gunga Din é morto e condecorado *post-mortem*. Maior exemplo de cinismo dificilmente se encontre: condecorar um traidor, dando-o como exemplo. Eu era criança quando vi este filme. Até hoje sinto raiva.

O cinema, talvez mais ainda do que o teatro, está cheio de exemplos de filmes desse tipo, em que os nativos são apresentados com muito charme — especialmente com aquelas características que os fazem ficar ainda mais subdesenvolvidos! Veja-se “Zorba, o Grego”, tão engraçado e tão estúpido. Tenta por si só resolver o problema de como transportar a madeira e vai tudo dar na água. É muito vivo, mas necessita do *know-how* estrangeiro — e pague *royalties* por isso.

Explica-se que no cinema seja mais acirrada a propaganda ideológica subliminar porque a produção dos filmes está mais ligada à indústria do que o teatro, que pode encontrar produtores de pouco dinheiro, capazes de produzir peças a baixo custo. Um filme mesmo a baixo custo, envolve problemas de produção mais intrincados.

George Sadoul conta num de seus livros, que certa vez os industriais de Hollywood decidiram recomendar e exigir dos seus escritores filmes de três tipos fundamentais:

1. *Self made man* — o princípio da iniciativa privada: todos podem chegar ao mais alto posto mesmo partindo da mais baixa condição. Abraão Lincoln, lenhador, chegou a presidente da República.

2. “Meu tipo inesquecível” — com o objetivo de convencer todos aqueles lenhadores que não chegaram à Presidência da República, que chegar lá não é assim tão importante, pois a felicidade pode ser encontrada nas coisas mais simples. Todos os “meus tipos inesquecíveis” em geral são gente pobre, feliz apesar de faminta e miserável, sempre disposta a dar o pouco que tem em benefício dos demais. *The best things in life are free* — as melhores coisas da vida são grátis. Portanto não queiram ser ricos, pois não é o dinheiro que traz felicidade. Coisas deste estilo. Neste gênero conta-se a fábula do camponês que vivia à beira do rio, trabalhando de sol a sol e alimentando-se exclusivamente de uma maçã que o rio lhe trazia todas as noites, por ordem de Deus. Um dia reclamou, e Deus mandou-lhe um anjo emissário que o conduziu rio abaixo; todas as noites o rio levava as cascas de sua maçã para outro camponês, que trabalhava de sol a sol, e nada mais tinha que comer do que as sobras de sua maçã. A fábula mostra que não devemos reclamar, porque sempre existe alguém em piores condições do que nós. Depois de dada a lição, o Anjo, desta vez sozinho, subiu o rio acima e foi encontrando os donos da fazenda de cuja mesa, onde se banqueteavam, caía uma maçã todas as noites e, mais acima Deus, de cuja mesa caíam banquetes.

Esta última parte da fábula, porém, não é freqüentemente contada.

3. Finalmente, para aqueles que ainda duvidam, Hollywood recomendava os filmes sobre a *high-life*, onde se mostravam piscinas e mulheres maravilhosas, e o tédio daí decorrente. Quanto mais rico, mais infeliz. Foi este gênero de filme que celebrizou Grace Kelly. Atualmente ela é muito infeliz, dona de metade do Principado de Mônaco e herdeira da outra metade...

d) *A nova categoria*

Estas são as três categorias possíveis do teatro popular, sendo que a 3.ª é decididamente antipovo. Em todas, no entanto, existe uma característica comum: o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, os artistas, fazemos arte — e o povo a consome.

Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular, fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro.

Nas três primeiras categorias, o povo é unicamente o receptor do produto teatral; nesta quarta categoria, o povo fabrica e consome teatro.

Em setembro de 1970, o Teatro de Arena apresentou o 1.º espetáculo de teatro jornal, *Teatro Jornal - Primeira Edição*. Tratava-se apenas de uma demonstração de técnicas, nove ao todo, com as quais era possível transformar qualquer notícia de jornal em cena de teatro. Grupos interessados foram convidados a assistir e, após o espetáculo, iniciava-se o debate, durante os quais, geralmente, formavam-se grupos de teatro jornal. Em São Paulo já se formaram mais de vinte, em Buenos Aires, quatro, em Montevidéu e em outras cidades como Curitiba, Porto Alegre, Ribeirão Preto, Cuiabá.

A idéia é continuar formando grupos, numa espécie de corrente: cada grupo de teatro jornal que ajudamos a formar, compromete-se a ajudar na formação de outros, que ajudarão a formar outros mais e assim sucessivamente. A quantidade importa: não se trata de realizar um espetáculo "bem sucedido" mas de acostumar a todos a utilizar as assembléias, os jornais murais, e a simples discussão de problemas que afetam as suas respectivas coletividades.

A idéia de teatro jornal é antiga. Porém só quando o grupo integrado por Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Falótico e Edson Santana, aceitou levar adiante a pesquisa, só então o teatro jornal se tornou viável. Expus a idéia

desse tipo de teatro e a equipe pesquisou durante três meses tendo realizado cinco edições, em criação coletiva. A direção deste espetáculo, que é minha, consistiu num trabalho especial e diferente: coordenar, estruturar, selecionar e estimular, partindo de um trabalho de equipe. Também Marcos Weinstock integrou-se no grupo, cuidando da parte visual e Mário Masetti contribuindo com sugestões e com o artesanato da parte sonora.

O artigo em seguida procura explicar as primeiras nove técnicas pesquisadas.

TEATRO JORNAL - PRIMEIRA EDIÇÃO — A forma de "teatro-jornal" tem vários objetivos. Primeiro, procura desmistificar a pretensa "objetividade" do jornalismo: demonstra que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e o seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal. Se na manchete surge a tragédia da jovem que foi miraculosamente salva depois de atear fogo às vestes, desenganada no seu amor — esta tragédia de primeira página reduz à simples condição de *faits divers* os sangrentos choques entre guerrilheiros palestinos e os mercenários do Rei Hussein. Pergunta-se: qual é mais importante: a conquista do tricampeonato de futebol ou a seca do Nordeste? O *Cidadão Kane*, de Welles, já respondeu: "Nenhuma notícia é importante bastante para valer uma manchete; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete e ela se transformará em notícia importante!". Assim se manipula a opinião pública — o processo é simples, indolor.

O teatro-jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação. Algumas de suas técnicas, como a do "improviso" são a realidade mesma: aqui não se trata de representar uma cena, mas de vivê-la de cada vez. E cada vez é única em si mesma — como é único cada segundo, cada fato, cada emoção. Neste caso, jornal é ficção, teatro-jornal é realidade. Em outras técnicas, porém, teatro-jornal é teatro, ficção: nas técnicas da ação paralela, ritmo etc.

O segundo objetivo é tornar o teatro mais popular. Em geral, quando se pretende popularizar o teatro, pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação e, às vezes, sem os seus pontos de vista. No Brasil, por exemplo, pretende-se às vezes popularizar peças reacionárias de Pirandello, de Roussin, e neste sentido o teatro se torna tão popular como a fome, e a morte antes dos trinta. O teatro jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro — a fim de que o próprio povo deles se possa utilizar, para produzir seu próprio teatro. Mal compreendo: se temos rotativas, não pretendemos fabricar o nosso jornal e popularizá-los — pretendemos ceder nossas rotativas.

Por isso, nesta primeira edição os meios são bem simples e por isso o espetáculo pretende ser apenas demonstrativo.

O terceiro objetivo consiste em demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta. Para se jogar numa seleção sim, é necessário ser atleta, mas pode-se também jogar uma boa pelada na várzea ou no quintal de casa. E o prazer do jogo não depende da execução refinada de uma jogada. O prazer de se fazer teatro numa sala de aula, no restaurante de um sindicato, não depende da perfeição artesanal do Berliner Ensenble. Todo mundo pode fazer teatro como pode participar de uma assembléia e defender seus pontos de vista, sem que para isso seja necessário fazer um curso de oratória. E, paralelamente, tudo é passível de um tratamento teatral: notícias de jornal, discursos, jingles, livros, Bíblia, filmes, documentários etc.

AS NOVE PRIMEIRAS TÉCNICAS — A primeira edição do Teatro Jornal do Teatro de Arena, pesquisou nove técnicas que constam do seu primeiro espetáculo. São elas:

1. LEITURA SIMPLES: Esta nem ao menos se constitui numa técnica propriamente dita. Os atores lêem notícias destacadas do corpo do jornal. A notícia, fora de seu contexto jornalístico adquire outro valor que lhe é dado pela relação ator-espectador, em cada espetáculo determinado.

2. IMPROVISAÇÃO — Os atores informam-se da notícia e improvisam uma cena como um exercício de laboratório. A notícia serve apenas como vago roteiro — espécie de *canovacci* da *commedia del'arte*. Ou pode-se improvisar o que terá acontecido após o fato narrado pela notícia. Ou pode-se improvisar os motivos e as cenas que teriam levado aos fatos narrados pela notícia.

3. LEITURA COM RITMO — Todo ritmo, em si mesmo, tem um conteúdo próprio, desperta certas emoções, certas imagens, certas idéias. Qualquer letra de música pode variar de sentido dependendo do ritmo em que é cantada. Uma letra de música que fale de solidão, abandono, tristeza etc. em Bossa Nova é nostalgia, em Tango é lamento de cornudo. Ler com ritmo é interpretar, emprestando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido. Significa ver os fatos com a perspectiva do ritmo.

No caso da *Primeira Edição* elegeu-se o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais. O discurso é bastante medieval em seu conteúdo. Nada melhor que o canto gregoriano para evidenciar este significado subjacente.

4. AÇÃO PARALELA — A notícia é lida por um ator ou no gravador, enquanto que em cena se desenrolam ações que explicam a notícia ou que a critiquem.

Na *Primeira Edição* as notícias lidas no gravador, referem-se à utilização de animais pelos EUA na guerra do Vietnã (percevejos radiativos, castores para destruir diques, peixes elétricos para eletrocutarem embarcações inimigas e outras idéias aparentemente de Science Fiction, mas que são na realidade estudadas seriamente pelos cientistas de Lake City - USA), notícias sobre Herman Khan, o futurólogo que foi incapaz de prever o que aconteceria nos próximos três anos no Brasil, mas que ao mesmo tempo julga-se capaz de prever o que acontecerá nos próximos trinta, o terremoto do Peru, os gols de Pelé etc. Em cena os atores demonstram, reproduzindo as ações cotidianas, o total alheamento da "maioria silenciosa" diante dos fatos mais acabrunhantes: filas de jogadores em busca da solução mágica da Loteria Esportiva, um ensaio de escola de samba, um dia de um "cidadão normal", a compra de um carro último modelo etc.

5. REFORÇO — Nesta técnica, a notícia serve de roteiro preenchido com todo tipo de material já conhecido pelo público, ou previsto: jingles comerciais, slides, propaganda, filmes documentários, frases de anúncios famosos etc.

6. LEITURA CRUZADA — Aqui o elenco cruza duas ou mais notícias. A seleção brasileira de futebol foi considerada a de melhor preparo físico do último Campeonato Mundial, a mais saudável. No Piauí, segundo notícias dos jornais, toda a equipe campeã do Fluminense local sofre de verminose. Os contrastes brasileiros podem ser revelados em fotografias de Copacabana: favelas ao lado de palacetes. Ou cruzando-se a notícia de que nossa balança externa de pagamentos acusa um saldo em nosso favor de novecentos milhões de dólares, ao mesmo tempo em que, no Nordeste, camponeses, acuados pela seca, atacam até caminhões e trens de víveres para matar a fome.

7. HISTÓRICO — Uma notícia é sempre melhor compreendida pelo espectador se este tiver informações históricas adicionais. Na *Primeira Edição* conta-se o crime cometido contra um camponês que solicitou ao latifundiário o pagamento dos meses em atraso e que foi amarrado numa árvore e morto a golpes de faca enquanto o senhor das terras lia palavras cruzadas. Um fotógrafo amador fotografou o crime e só assim as autoridades competentes tomaram conhecimento do fato apesar de denúncias antes feitas pela mulher da vítima. Utilizando-se o "histórico", o teatro jornal procura mostrar que a situação do homem do campo mudou pouco sob o domínio português, holandês, durante a escravidão ou depois da República.

8. ENTREVISTA DE CAMPO — Antigamente, quando o dramaturgo queria revelar o íntimo do seu personagem, escrevia um monólogo e o personagem começava a falar sozinho, a se perguntar se era melhor ser ou não ser. Hoje em dia foi inventada a televisão e quando a gente quer saber o que vai no íntimo do personagem, faz-se uma entrevista de campo, utilizando-se todas as técnicas espetaculares dos costumeiros entrevistadores. A solenidade de certos manifestos, certos discursos, são assim relativizados pela sua transcrição numa linguagem também conhecida, esportiva. O conhecimento da verdade do pronunciamento torna-se mais fácil se ele for destacado de seu contexto solene e desprovido dos chavões demagógicos.

9. CONCREÇÃO DA ABSTRAÇÃO — Tornar concreta uma notícia. A TV nos habituou a conviver com o que há de mais terrível no mundo: guerra, mortes violentas, chacinas, terremotos, estupros, todos os tipos de crimes. Os noticiários são quase sempre na hora do almoço ou do jantar. Ver sangue na TV enquanto se come é quase tão importante como o sal da comida. Na quarta-feira, junto com a feijoada carioca, a gente tem que ver um belo dum bombardeio na Indochina; e o molho à bolonhesa da macarronada das quintas é o sangue de um estudante ou negro baleado nos Estados Unidos. Continuamos comendo tranqüilos. A informação já não informa. Ouvimos a notícia e a registramos e continuamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas certas palavras. Podemos ouvir, como na *Primeira Edição,* a notícia da morte de um operário que, sendo obrigado a entrar num forno sem o tempo de resfriamento necessário, teve o seu sangue cozido dentro de seu próprio corpo; esta notícia pode-nos deixar indiferentes, sem ver realmente o fato. Neste caso particular, após cenas de improviso, cenas de "histórico" e outras técnicas, o elenco concretiza a morte do camponês através da morte, em cena, de pequenos animais queimados, de bonecas cujo fogo reproduz o cheiro do forno misturado com carne humana queimada.

Estas são as nove técnicas que foram pesquisadas e selecionadas pelo Teatro Jornal do Teatro de Arena. Outras estão sendo pesquisadas pelos já inúmeros grupos de teatro jornal que se formaram e continuam se formando. O importante, não são as técnicas em si mesmas, mas sim dar a todos a possibilidade de disporem do teatro como meio válido de comunicação. Pela primeira vez o Teatro de Arena não tenta apenas popularizar um produto acabado, mas sim dar a todos os meios de fazer teatro: e o teatro feito pelo povo, independentemente de suas habilidades artísticas, será, é desnecessário dizer, "popular".

Informações sobre o Teatro Jornal

Em São Paulo já foram organizados mais de vinte grupos que praticam "teatro-jornal". A maioria de estudantes, universitários, ou secundaristas, e grupos também de operários. Alguns desses grupos já formaram seus próprios grupos, aos quais dão apoio, especialmente na sua fase de formação.

Cada grupo tem seus próprios problemas e condições. A matéria utilizada nos seus espetáculos é a mais variada possível. Alguns exemplos: numa faculdade foi feita uma edição de teatro jornal exclusivamente com discursos pronunciados pelo diretor nos últimos dez anos, mostrando a lenta evolução do seu pensamento político, segundo os acontecimentos nacionais; de francamente à esquerda, para uma posição moderada, centrista, após 1964 — e daí para uma posição abertamente direitista após 1969.

- um espetáculo foi feito com textos tirados da Bíblia, mostrando situações ainda vigentes hoje em dia, e quais soluções apontadas por Cristo e outros personagens bíblicos;
- algumas edições foram feitas com situações e personagens da história do Brasil. As aulas dadas nas escolas tendem a apresentar nossos heróis como figuras simbólicas, desprovidas de vida real e particular. A apresentação de edições de teatro jornal sobre Tiradentes, por exemplo, ajuda a mostrá-lo como um permanente batalhador, um herói de libertação nacional contra a dominação estrangeira (no caso, Portugal), tirando um pouco a sua apresentação convencional de mártir estóico, que em silêncio aceitou a morte. O importante em Tiradentes foi sua vida, e não sua morte — e sua vida foi inteira dedicada à causa da nossa libertação.
- numa faculdade de Direito, montou-se todo o Código Penal, ilustrando cada lei com a notícia de um determinado crime; procurava-se mostrar duas leis: a verborrágica e vazia do Código e a que é praticada, as contradições que a legislação encontra quando estabelece direitos iguais para classes sociais distintas.

Tanto em São Paulo, como em Buenos Aires e outras cidades, as platéias duvidavam que a prática de teatro jornal fosse tão simples como o jogo de futebol. Na Asociación Argentina de Actores, o grupo do Teatro de Arena fez uma demonstração prática durante uma conferência: a própria platéia montou uma notícia no prazo de uma hora, num trabalho organizado de quinze pessoas. Duvidavam que o teatro jornal pudesse oferecer uma análise mais profunda de determinadas situações; acreditavam que a montagem de notícias se limitava a uma sátira sem conseqüências. A notícia que eles mesmos montaram, a respeito do seqüestro de um advogado, cuja interpretação por parte da opinião pública em Buenos Aires era a mais contraditória possível, permitiu mostrar através de ações paralelas as duas correntes principais que procuravam interpretar o seqüestro e como as Forças Armadas Argentinas se aproveitavam da opinião pública para confundi-la ainda mais.

Um grupo em São Paulo, resolveu sair numa viagem de carona até a Bahia, formando grupos de teatro jornal em diversas cidades do interior.

Debates

Em cada apresentação de teatro jornal, o próprio espetáculo já é um debate em si. A platéia está observando, participando novamente de situações muitas das quais já foram vividas por diversos elementos da platéia, na mesma semana, ou no mesmo dia do espetáculo. Assim, portanto, um debate depois da apresentação sempre se converte numa demonstração de sua eficácia. Selecionamos aqui algumas questões que foram levantadas durante o curto período de existência desta experiência nova, que nos parecem mais importantes:

* Um operário que fazia um curso de Madureza Ginasial, começou a contar no debate uma série de situações por que havia passado, análogas às que havia presenciado no espetáculo. E as relatava criticamente, concluindo que agora "podia ver melhor o que havia se passado com ele mesmo".

* Uma universitária disse que, mesmo que não conseguisse formar um grupo entre suas colegas, jamais voltaria a ler jornais despreocupadamente como o fazia antes: "Sempre quando eu ler a notícia de um acidente de trabalho, de guerra, de uma morte qualquer, sempre vou ter diante de mim a imagem desta boneca queimando. Penso que recuperei minha sensibilidade e minha responsabilidade diante dos fatos".

* Várias pessoas, a maioria estudantes, assistiam o espetáculo diversas vezes e, com o tempo, passavam a participar dos debates complementando as questões levantadas com experiências obtidas nos grupos que eles mesmos haviam recentemente formado.

* Um jovem, acostumado a ver o teatro importar idéias técnicas e estéticas de outros países, perguntou em que país havia surgido essa idéia de teatro jornal. Espantou-se muito quando soube que nascera aqui mesmo! Aliás, um colunista do *Pasquim*, relatou numa das "dicas" de janeiro de 1971 que um espetáculo que vira em Paris no fim de 70 lhe devolvera a certeza de que o teatro não havia morrido. Tratava-se de um espetáculo semelhante a teatro jornal em que se mostrava a tendenciosidade das agências internacionais de informação que procuravam conduzir a opinião pública através de determinadas palavras-chaves no texto das notícias e através da diagramação. Esse colunista não se deu conta através de reportagens publicadas em jornais paulistas e na revista *Visão*, que este tipo de espetáculo já existia cinco meses antes da experiência francesa, no Brasil, e de uma forma mais desenvolvida e aprofundada. Quando um artista se volta apenas para a arte burguesa e se esquece de acompanhar a arte popular, é muito comum que bem cedo venha a crer que a arte morreu. Esquece-se que somente as raízes populares dão à arte sua vitalidade, sua presença renovadora através dos tempos, sob as mais adversas condições.

* Num espetáculo no Teatro de Arena, diante de uma platéia que foi ao teatro para ver *Arturo Ui*, de Brecht e que, devido a um imprevisto se uniu à platéia do teatro jornal, o debate se arrastava interminavelmente: um senhor, por sinal dono de uma fábrica, estava revoltado com o que dizia ele ser o "simplismo da idéia de teatro jornal", que apresentava somente os problemas mais comuns, deixando de lado os aspectos "bons" as "grandes realizações do país". Foi quando um crítico teatral que estava presente na platéia por acaso, e que nunca se havia manifestado em debates, se levantou e disse mais ou menos o seguinte: "Sou um crítico de teatro e durante todo esse ano em São Paulo não tinha visto um espetáculo como este, brasileiro, fogoso, que justificasse o ano teatral paulista. Há muito não se vê no teatro brasileiro a apresentação no palco de problemas tão urgentes e tão oportunos. Vejo, neste debate, que se procura minimizar a importância do teatro jornal, reduzindo-o à demonstração das nove técnicas. Pouco se falou da montagem livre e dinâmica, da força e beleza desta nova forma teatral. O espetáculo em si é dos mais importantes que tenho visto. Teatro jornal é mais do que a demonstração de técnicas. Teatro jornal é, antes de tudo, um exercício de liberdade".

Segunda Parte

TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR

Colagens

1. *Colagens de textos, poemas, documentos etc... cenicamente corporificados.*

Diversos grupos em toda a América Latina utilizam na preparação de espetáculos de montagem de textos, poemas, documentos, diários etc., numa técnica bastante simples, aproveitando esse material em forma teatral, como se tivesse sido esse o seu destino específico. O Grupo Cuatrotablas de Lima, Peru, e o Grupo Rajatablas de Caracas, Venezuela, nos seus espetáculos *Oye* e *Venezuela Tuya* seguem essa direção, coincidindo inclusive na seleção desse tipo de material. Conseguem muito efeito as suas "teatralizações" do poema *Rubén,* de Brito Garcia, em que uma mãe diz ao filho as coisas que não pode fazer, começando pelo dedo na boca e terminando por não poder morrer na rua em um tiroteio com a repressão. No espetáculo, três mães recitam teatralmente o poema diante de um carrinho de bebê. No poema *Compre y Llévese,* os atores espalhados por todo o palco e entre o público "vendem" artigos como petróleo e outros produtos básicos da nossa economia, vendem valores morais das classes dominantes e acabam vendendo o próprio país, voltando sempre ao refrão: *Compre y Llévese.*

Esta é uma técnica muito simples, eficaz e muito estimulante que permite aos atores a livre criação a partir do estímulo de um texto quase sempre literário (isto é, sem as indicações características que limitam e predeterminam o texto de teatro). O Teatro de Havana, em Cuba, apresenta espetáculos deste gênero como *Cantar de los Cantares,* baseado em poemas de Ho Chi Minh em colagem com textos de Fidel e de Chê, ou espetáculos baseados em canções de Sílvio Rodriguez, Pablo Milanês e Noel Nicola.

Uma das cenas mais contundentes de *Arena Conta Zumbi,* era a transcrição literal de um diário do capitão João Blaer, que tentou a primeira invasão à República Negra de Palmares, no Brasil, no século XVII. O capitão narrava o que lhe tinha acontecido e à sua tropa em cada um dos treze dias que durou tal campanha — desde o primeiro, com festas de despedidas, bailes e alegria, até o último, uma corrida forçada de volta ao acampamento, derrotado. O trabalho de criação dos atores consistiu em imaginar a cena e inventar personagens mudos que serviam de ouvintes à leitura do diário do capitão Blaer.

Nestes casos, o texto original é tomado como estímulo para a criação mais ou menos livre da encenação.

2. *Colagem de testemunhos*

No Chile, em 1972, foi escrita uma peça baseada em depoimentos diretos de elementos de um mesmo grupo social. A equipe escritora partia de um tema: "Em que medida as transformações sociais por que passa o Chile afetam a estrutura social da família?". Este tema foi desenvolvido em forma de perguntas a membros de algumas famílias que as respondiam em conjunto ou individualmente; também se provocava a discussão entre os membros da família. Com a utilização de um gravador, tornava-se possível a reconstituição do diálogo produzido por essas discussões, quase na forma original.

Esta peça tratava fundamentalmente de uma família em que o chefe, um operário, embora apoiasse integralmente todas as medidas progressistas e revolucionárias do governo de Unidade Popular de Salvador Allende resistia tenazmente à aceitação de transformações dentro do universo de sua própria família, — naturalmente porque exercia as funções e a autoridade de chefe tirano. Pouco a pouco, ele se conscientizava dos efeitos "internos" que as transformações sociais "externas" produziam na sua família, visto que a sociedade não se pode transformar se não se transformam também os homens que a compõem. Através dos diálogos-testemunhos a peça retratava a tomada de consciência por parte do pai e de toda a família. Os atores do texto final utilizaram igualmente a colagem de trechos de discursos de Fidel Castro e Allende, que de certa forma ampliavam e ajudavam a esclarecer o sentido dos conflitos apresentados.

O Teatro de Arena de São Paulo apresentou um espetáculo inteiramente baseado em depoimentos de gente do povo a quem se fazia uma pergunta extraída da conhecida canção popular: "Crêem que a Bahia é verdadeiramente a terra da felicidade?" Com as respostas obtidas, estruturadas dramaticamente e acrescidas de colagens de canções, fez-se o espetáculo que tinha, então, um caráter de "teatro verdade"... Era quase um documentário ilustrado com as canções.

3. *A ilustração teatral por máscaras e por marionetes*

Esta é uma técnica que foi utilizada pelos "Los Cabezones de la Feria", no Chile e Equador. Os atores usavam enormes máscaras nas representações ao ar livre, em locais extremamente amplos (como o Parque O'Higgins, de Santiago) sem nenhuma preparação acústica, e no meio de outras manifestações ruidosas como uma piscina pública, cartas para crianças, parque de diversões etc... O teatro popular necessita de um mínimo de condições visuais e acústicas para que se possa concretizar. Neste caso, "Los Cabezones de la Feria" enfrentavam as condições reais (e problemáticas) de uma feira popular, com todos os seus ruídos e estímulos desconcertantes. Para solucionar esses problemas, o elenco vestia-se com roupas bastante características de cada personagem, e cada um dos atores levava além disso uma máscara que identificava a personagem, um *cabezón,* sempre de uma maneira clara e evidente, já que aqui não cabem preciosismos... Para superar os problemas acústicos, gravavam previamente numa fita o diálogo e, durante a interpretação, faziam a mímica do texto.

Através do gravador e dos *cabezones* superavam-se os problemas acústicos e visuais, mas criavam-se novos problemas referentes ao diálogo, que se destituía da agilidade que a interpretação possibilita, mas não a mímica. Um dos espetáculos realizados no Chile com a utilização dessa técnica, tratava da luta do governo popular contra a companhia imperialista Kennecott que tentava, por todos os meios legais e ilegais, embargar o cobre chileno nos portos da Europa. O espetáculo documentava e mostrava que o povo chileno já tinha sido suficientemente explorado pelas empresas imperialistas, e que o governo tinha todo o direito de recusar novas recompensas pela expropriação. No fim, os atores, após tirarem suas máscaras, se entretinham com o público, especialmente o mais jovem.

Também é freqüente a utilização de marionetes de pequeno tamanho, na forma convencional de teatro para crianças, com o emprego de diálogos previamente gravados. É uma forma mais econômica de utilizar um menor número de atores. Na preparação da fita pode ser empregado um variado material (discos...) com um número qualquer de atores, o que previne os problemas de transporte de um grande número de atores e de operadores.

Festas e tradições populares

4. *Murgas, escolas de samba, coros etc.*

Estas são formas teatrais mais simples, em que o povo manifesta livremente as suas idéias e emoções. São também as formas teatrais mais "coletivas", inspiradas e estimuladas pelo trabalho em conjunto. Surgem naturalmente em todas as manifestações populares festivas, e podem ser ou não sistematizadas por grupos organizados.

Na Argentina, o regresso do general Perón depois de dezessete anos no exílio, provocou uma abundante produção popular de poesia. Os versos criados e cantados na rua possibilitavam a avaliação do grau de politização e de urgência das reivindicações populares. Alguns poemas, cantados por milhares de homens e mulheres, eram puro regozijo, pura alegria pelo regresso de Perón:

"Vea, vea, vea,
que cosa más bonita
volvemos a la plaza
a lavarmos las platitas".

Ou então:

"La Casa de Gobierno
cambió de dirección
está en Vicente López
por orden de Perón".

Ou ainda:

"Mire, mire, mire,
qué cosa más bonita
el pueblo está en la calle
por Perón y por Evita".

Outras vezes, manifestavam o desejo popular pelas reformas sociais numa visão antiimperialista dos fatos:

"Qué lindo, qué lindo,
qué lindo que va a ser:
el Hospital de Niños
en el Sheraton Hotel".

Para garanti-lo, o povo assegurava:

"De Rosario viene un tren
que puso más dos vagones
uno para los fusiles
y otro para los cojones".

Ou para alguns policiais e soldados que, disfarçadamente, faziam o V peronista, o povo cantava:

"Atención, atención,
los canas disimulan
pero quieren a Perón".

Estas manifestações políticas do povo são verdadeiras criações coletivas. Para o povo, a poesia surge não só como fato literário, mas também como manifestação teatral completa. Agrada-lhe cantar seus poemas na rua, representar.

Esta manifestação político-teatral deve ser estimulada em si mesma e como caminho para a criação de formas populares menos espontâneas e que necessitam mais paciência, dedicação e trabalho. É um fato notável que a quase totalidade dos milhares de Centros Populares de Cultura existentes no Brasil, antes de 64, começavam as suas atividades pela formação de Corais Populares. Grupos populares interessados reuniam-se para ler e representar poemas. Em geral, os corais eram verdadeiros núcleos catalisadores de todas as demais atividades dos centros: cinema, cursos de literatura, cozinha, eletricidade, artes plásticas etc. Em cada centro as pessoas se ensinavam mutuamente o que sabiam. Alguns poemas, como o *Operário em Construção* de Vinícius de Morais, chegaram a ter uma popularidade impossível de alcançar através dos dispendiosos meios do livro impresso. Dentro de uma fábrica, chegou-se a formar dois ou mais corais que se enfrentavam e rivalizavam.

Não só nos centros eminentemente populares a poesia e a música eram utilizadas como diálogo estético. No Rio de Janeiro, um restaurante tornou-se famoso por oferecer, além de comidas típicas de todo o Brasil, um verdadeiro "laboratório de samba", que reunia a quase totalidade dos melhores "sambistas" do Rio, que cada noite apresentavam as suas novas criações.

O restaurante "Zi Cartola" possibilitou o surgimento de algumas obras-primas do samba popular de protesto entre 1964 e 1965, de compositores como Nélson Cavaquinho, João do Vale, Zé Kéti, e muitos outros mais.

É muito comum também uma forma teatral-musical-poética se aproveitar de temas da atualidade, improvisando durante horas diante de um público ao qual se permite o comentário e a participação. O desafio existe, com diferentes nomes, no Brasil, Argentina, Chile, Cuba etc. O cantor cria e interpreta os seus próprios versos.

Uma outra forma relevante de manifestação popular, em que o elemento improvisação não ocorre, visto que o poeta responsável, dramaturgo e compositor, trabalha em fase anterior à apresentação do espetáculo, são os famosos desfiles de escolas de samba. Escreve-se uma canção ou uma série, em que se narra algum episódio da história nacional ou a vida de alguma personagem ligada à história ou à cultura brasileira. Os intérpretes sambistas representam essas personagens durante o desfile, enquanto o coro (os acompanhantes) canta a música. É evidente que atualmente o governo intervém na seleção das histórias ("enredos") através de um sistema descarado de subsidiar com mais dinheiro as escolas que se submetem a cantar algum episódio da história que possa ser comparado, ainda que seja grosseiramente, ao poder atual.

5. *A funcionalidade da língua materna*

No Paraguai, o Teatro Popular de Vanguarda decidiu oferecer a públicos rurais a vida de Cristo em guarani. Valeu-se de um recurso que aparentemente, não tem importância, mas que na realidade constitui-se num fato revolucionário. É necessário que este seja compreendido no contexto em que ocorre e não abstratamente, como um capítulo genérico de curiosidade teatral (a partir do trabalho com os dados reais estabelece-se a funcionalidade estética e social do teatro). Sendo assim, para entender e valorizar bem o fato, é preciso que se tenha presente o alto grau de repressão social que se manifesta nesse país. O Paraguai é o único país bilíngüe da América Latina, em que noventa por cento da população fala prioritariamente o guarani, e os restantes dez por cento pertencentes à classe opressora, falam o castelhano, constrangendo-se ante a língua materna de seu povo. Portanto no Paraguai, o castelhano é a língua opressora identificada com o poder repressivo, e diretamente ao vampiresco imperialismo ianque. Considerando isto, o TPV decidiu fazer com que todas as personagens que na peça representavam o poder em todos os seus matizes, falassem o castelhano: guardas, juízes, governador, Pilatos etc... Por outro lado, todas as personagens portadoras de idéias revolucionárias falavam guarani: Jesus, os seus apóstolos e o povo em geral.

Isto permitia a identificação entre a valente prédica de Cristo e as lutas não menos heróicas do povo paraguaio. A língua falada pela personagem adquire uma importância funcional. A língua e a maneira especial de falá-la e escrevê-la pertencem ao universo do que a fala e a escreve. Por esse motivo a censura proíbe certas palavras da gíria, enquanto no rádio e na TV se admite a linguagem estrangeira das classes altas.

Este caso particular ocorreu no Paraguai, mas em cada país, as condições locais podem variar. Esta não é uma regra de aplicação universal. Vejamos, por exemplo o caso do Peru, onde existem perto de quarenta dialetos diferentes das línguas "quéchua" e "aimara". O governo, através da Operação de Alfabetização Integral do Ministério da Educação, pretende a alfabetização de pelo menos

quatro milhões de peruanos, a maioria bilingüe. O castelhano, nesse caso, não deve ser mostrado como a língua opressora. O Paraguai vive sob uma ditadura sufocante; o Peru tem um governo revolucionário e popular. (*)

Enquanto que no caso do Paraguai o castelhano era o veículo de uma cultura alheia, a espanhola da colonização, no segundo, o castelhano é a língua unificadora, única possibilidade de estabelecer uma língua "nacional". O governo não impõe o castelhano, mas tenta mostrar que da mesma maneira que os trabalhadores rurais "recuperaram" a terra, anteriormente na posse dos latifundiários, também assim podem e devem apropriar-se da língua falada em todo o país. A alfabetização planeja-se nas duas línguas: a língua materna original, para que se desenvolva a cultura de cada grupo étnico, e em castelhano, para que o povo possa exercer, nacionalmente, o poder.

Algo parecido ao caso peruano acontece em Angola: os guerrilheiros crêem que o português, a língua dos colonizadores, deve ser estudada e aprendida por todas as tribos até agora divididas, entre outras razões, pelas dificuldades de comunicação, pois inexistia uma língua única para todas. Trata-se de recuperar a língua do povo inimigo para utilizá-la como instrumento, mas sem submeter-se a ela: não se pretende fazer com que os angolanos estudem na Universidade de Coimbra as sutilezas da poesia quinhentista de Sá de Miranda. A língua é uma arma; e como tal deve ser usada.

Havia um programa de rádio no Brasil, em que o locutor, evidentemente pertencente à classe média ou alta, tentava o sotaque popular, para falar pela manhã com os trabalhadores rurais. Isto é uma hipocrisia; pois não se trata de imitar a linguagem popular para ser povo: Marx não escreveu o *Capital* em gíria. Não se deve tampouco escrever ou falar uma língua que o povo não entenda. Os artistas "populares" (quase todos originados na classe média) devem ter presente que o problema não é falar língua de elite, nem imitar dialetos caipiras...

6. *Folclore e superstições*

No Peru, um grupo de teatro, em suas andanças pelas montanhas, apresentava uma peça em que um prefeito ladrão era julgado e condenado. A peça tinha um grande êxito entre o público, que, uma vez terminado o espetáculo, continuava ainda a conversar sobre ela. Até que em determinada cidade o verdadeiro prefeito parecia-

---

(*) Isto foi escrito quando o governo peruano ainda era um governo de centro-esquerda. Agora também esse já descambou para a direita.

se muito com o da peça. No final do espetáculo o povo decidiu fazer como na peça e julgou o seu prefeito. Tanto foi o lixo que se descobriu, que a polícia, diante de tantos e tão irrefutáveis testemunhos e provas, viu-se forçada a deter o prefeito e a metê-lo na prisão para um verdadeiro julgamento.

Nessa região de montanhas, havia uma lenda que se referia a certos monstros, homens-lobos com perfeita aparência humana, que em algumas circunstâncias se transformavam e comiam a gordura de todos os homens gordos. Os monstros chamavam-se *pishtacos* e o povo da montanha os temia muito.

Quando o elenco de que falamos se preparava para entrar em outra cidade, cujo prefeito era tanto ou mais ladrão que o primeiro, este não hesitou e mandou divulgar a notícia de que um grupo de *pishtacos*, disfarçados de artistas, visitaria a cidade. Fruto da superstição, o medo foi indescritível. Como existiam muitos gordos na cidade, todos se sentiam possíveis vítimas; os *pishtacos* atacariam também os magros, famintos de gordura... Quando o elenco lá chegou o hotel estava fechado, e nem um só policial havia nas ruas que lhes pudesse dar informações. As ruas estavam desertas. O ambiente era o de um filme de ficção científica, dessas que mostram uma cidade depois da destruição da humanidade pela guerra atômica definitiva. Não se podiam alojar, nem comer, nem tirar informações. Voltando à estação não mais encontraram os passageiros que com eles tinham viajado. Magicamente haviam desaparecido... O maquinista, vendo-os de volta, pôs o trem em movimento e desapareceu em cinematográfica nuvem de pó.

Então um artista lembrou-se de que naquela cidade existia uma estação de rádio e, confiando em sua memória, todo o grupo faminto e cansado se encaminhou à rádio. Evidentemente não havia ninguém: os estúdios vazios, os microfones abertos, a emissora no ar, mas nenhum locutor; um silêncio de cemitério à meia-noite numa sexta-feira, 13 de agosto, de ano bissexto. Não se via ninguém, nem o vento se movia. Até que se ouviu nitidamente que alguém puxava a descarga do banheiro. Não tiveram dúvidas e arrombaram a porta. Dentro, morta de medo, uma velha negra e gorda começou a dizer as suas orações, encomendando sua alma a Deus. Era a cozinheira, gorda como a D. Benta de Monteiro Lobato. A pobre tremia e ajoelhou-se, quase sem voz. Mas depois de muita insistência, conseguiram que a mulher contasse a história que o prefeito mandara divulgar. Todos acreditaram na história (até mesmo o prefeito, a esta hora escondido debaixo de sua cama) e... desapareceram. Os artistas se desnortearam até que o diretor do elenco teve uma idéia: aproveitar a superstição como núcleo de uma história, mostrando que eles não eram homens-lobos, que não comiam gordura de gente

humana e que, ao contrário, eram as classes dominantes, o imperialismo que não permitia a ninguém o acúmulo de gordura no seu corpo. A idéia foi imediatamente aceita por todos, visto que os próprios artistas, em meio a tanta desolação, começavam a ter medo dos *pishtacos* e já se olhavam desconfiados. Começaram a improvisar e, logo a seguir, tinham algumas cenas em que se acusava o prefeito de ser, além de ladrão, *pishtaco*...

— Mas ninguém irá assistir à nossa peça desmitificadora — objetou um artista menos crédulo.

— Não importa — disse o mais otimista —; representaremos através da rádio.

E assim foi. A cidade aterrorizada pôs-se a ouvir uma estranha peça de teatro que não dizia que os pishtacos não existiam; pelo contrário, dava-lhes nomes e apelidos. O povo começou a ter confiança nos artistas e começou a sair à rua. Quando foram em busca do prefeito, ele já tinha fugido.

O elenco partiu muito feliz e tiveram todos muitos filhos...

Esta história, por mais estranha que pareça, aconteceu de verdade. E mostra como se pode utilizar as superstições populares para descobrir suas verdadeiras origens.

Na Argentina, Octavio Gettino realizou um filme sobre um mito muito conhecido, o monstro chamado "o familiar", cuja atividade consistia em fazer desaparecer durante a noite, sem deixar o menor rasto, certas pessoas das quais nunca mais se ouviu falar. Gettino descobre que "o familiar" atacava unicamente os líderes sindicais, especialmente depois de alguma reivindicação popular em que tivessem tomado parte ativa.

As superstições populares são quase sempre o resultado de uma simbolização de algo real. Esta realidade permanece escondida: é um dever do revolucionário-artista, através dos meios da arte, mostrar a verdadeira realidade que se esconde por detrás das superstições.

No Brasil muitos Centros Populares de Cultura tentavam "retraduzir" as superstições (e ideologias), especialmente as de origem negra. Iemanjá, a rainha do mar, atrai para o fundo do mar os pescadores; mas, nos países onde existem leis de trabalho que protegem o pescador, leis que determinam horas diárias de trabalho, condições de pesca, embarcações etc., Iemanjá atrai muito menos... O poder de Iemanjá está diretamente relacionado com o poder dos sindicatos pescadores.

Há quem diga que não se pode tirar "a fé ao povo". Os que assim pensam enganam-se: agindo assim não se tira a fé, mas revela-se, apenas, uma verdade. Dizer a verdade ao povo não pode nunca ser um ato anti-revolucionário. Pelo contrário.

Na Argentina, muita gente do povo crê nos milagres da Defunta Correa, Ceferino Namuncará e a Madre Maria e Santa TOTOBOLA, também conhecida como Loteria Esportiva. A todos se pedem soluções para todos os males. Há males que, evidentemente, só a Divina Providência pode solucionar. Mas se a mulher do operário pede à Defunta Correa que o seu marido obtenha um aumento de salário, é preciso explicar-lhe teatralmente, que a unidade de todos os trabalhadores na sua luta reivindicativa obterá o milagre com muito maior eficácia.

Não só as superstições e mitologias podem ser utilizadas como formas teatrais populares: também os ritmos, as danças, as festas. Exemplo disso é a capoeira, dança popular da Bahia. Os turistas não perdem uma só "sessão" de "capoeira", dançada por Mestre Pastinha, com os seus mais de oitenta anos. Esta dança tem-se convertido num aspecto da indústria turística. Mas é também uma luta. Os lutadores-dançarinos bailam, um diante do outro, em círculo, e o que é atacado, contra-ataca com os pés através de um sistema compensatório de equilíbrio corporal. Dançam ao som de uma música especial, produzida pelo berimbau. Esta luta desenvolveu-se durante o tempo da escravatura, quando os escravos tinham que se treinar pensando em sua libertação, mas, evidentemente os seus senhores não o permitiam... Assim, os negros desenvolveram uma dança-luta, e os mesmos brancos-senhores, contra os quais se preparavam, vinham assistir ao ensaio... Mostrar historicamente o desenvolvimento de uma luta, de uma dança, contribui para elevar o nível de consciência crítica e revolucionária do povo.

Fábulas e histórias populares

7. *Teatro Bíblia*

Gene Monick é o pároco da igreja de Saint Clement's em Nova York. Quando eu estava preso, ele pedia aos seus fiéis que rezassem para que eu fosse libertado. Um ano depois, quando tinha estreado recentemente a minha peça *Torquemada* com os alunos da Universidade de Nova York, Gene Monick convidou-me a apresentar a cena do prólogo para os seus fiéis. Esta cena mostra o meu interrogatório da maneira mais realista possível: o "pau-de-arara" a que me submeteram no terceiro andar do DEOPS de São Paulo, choque elétrico, as perguntas absolutamente idiotas que me fizeram etc. Durante a missa, e como parte dela, anexada no espaço dedicado ao sermão, o sacerdote convidou-nos a representar, diante do altar, toda a cena. Não posso sequer falar do tremendo impacto que a cena produziu. Quando terminou a encenação, Gene Monick comentou que tinha sido isto o que me estava acontecendo um ano antes, enquanto rezavam pela minha libertação. E que agora, um ano depois, era uma vez mais isso o que estava acontecendo em muitos quartéis e prisões por todo o Brasil. Descemos do altar e a missa prosseguiu.

Que se passou ali, sob o ponto de vista técnico teatral? Somente isto: o teatro, libertado das limitações do seu próprio ritual, desenvolveu uma extraordinária energia dentro dos rituais de outra atividade que possui os seus próprios rituais, quer dizer, a missa. Ali não havia público, só fiéis. Não estávamos num teatro, mas sim numa igreja. Não se assistia a uma peça de teatro, mas sim a um testemunho. Ou seja: o teatro explodia com enorme vigor, quando não-atores se encontravam com não-espectadores, num não-teatro, para apresentar uma não-peça, que tratava do mesmo tema da missa do dia: a intolerância e, neste caso específico, a bestialidade a que o desejo do lucro pode reduzir alguns homens.

Voltaremos ainda ao tema do teatro libertado dos seus rituais. No momento, quero descrever uma forma de teatro popular utilizada na América Latina, e que consiste em interpretar historicamente a Bíblia para que a vida dos seus personagens nos possa servir de exemplo. É importante, mas não necessário, que tais cenas sejam representadas durante a missa (ou pelo menos depois dela). É assim que o teatro alcança a sua potência máxima. É sobretudo importante que as apresentemos para "fiéis" e não para "espectadores". Trata-se de pôr o teatro ao serviço de uma mais ampla compreensão da Bíblia. Que fique claro que não se trata de nenhuma maneira de negar ou expulsar para um segundo plano o aspecto que para os cristãos é o essencial: o caráter divino de Jesus Cristo. Procura-se oferecer somente, através de teatro, uma visão "histórica" das suas atividades, certamente cheias de significado político. Não se trata de mostrar um Cristo Histórico em oposição a um Cristo Divino, mas sim um aspecto que normalmente não se leva em conta. E da mesma maneira que a missa utiliza arte (a eloqüência do sacerdote, a música), pode muito bem aplicar o teatro como uma arte adicional. A presença física de não-atores que representam concretamente as personagens bíblicas é muito mais eficaz que simplesmente discurso abstrato que, por outro lado também é essencial.

Se isto for percebido, podemos então pensar na utilização de fatos bíblicos para a compreensão do que faria Jesus, se vivesse hoje, historicamente, entre nós, pois ele viveu num país ocupado pelo imperialismo, neste caso, o romano. Como lutou pela libertação do seu povo? Como organizou esse povo? Não apenas a vida de Cristo, mas também toda a Bíblia, não apenas o Novo, mas igualmente o Antigo Testamento, estão cheios de exemplos de lutas heróicas pela liberdade. Haverá história mais linda e mais exemplar que a da Mãe dos Sete Irmãos Macabeus, que assistiu à morte dos seus sete filhos, torturados pelo imperialismo, mas que na verdade assistiu ao segundo nascimento de cada um deles, ao nascimento de sete irmãos que se recusavam a denunciar o esconderijo de Judas Macabeu, líder da rebelião macabéia?

É preciso que se compreenda que um livro tão importante como a Bíblia admite várias leituras. Logicamente que para os religiosos a religiosa é a principal, e depois dela se segue a compreensão de todas as outras. Mas ela não impede nenhuma outra, e portanto a Bíblia também pode ser lida psicologicamente, historicamente etc.

Cada leitura, uma nova descoberta. Jesus chamava seus apóstolos não pelos seus verdadeiros nomes, mas utilizava nomes de "guerra", exatamente como qualquer organização clandestina de hoje em dia, e pelas mesmas *razões* de segurança. Pedro, por exemplo, chama-se Simão na sua vida civil. Não nos devemos esquecer que Jesus vivia numa terra ocupada militarmente. Razões de segurança obrigavam-no a falar metaforicamente, da mesma maneira que qualquer organização clandestina, hoje em dia, utiliza metáforas e parábolas para a comunicação entre os seus membros. Se lemos historicamente os textos bíblicos, poderemos chegar à conclusão de que, do ponto de vista histórico e considerando politicamente os problemas, os milagres de Jesus, além da sua interpretação religiosa podem incluir outra. Sendo Jesus tão persuasivo nas suas prédicas, até aqueles que não viam a necessidade de combater o imperialismo romano, depois de ouvi-lo, curavam-se da cegueira; eram tão eficazes suas palavras, que aqueles que viam essa necessidade, mas, como se fossem paralíticos, nada faziam e se justificavam de todas as maneiras possíveis, até esses começavam a fazer o que deviam; e para cúmulo, aqueles que já estavam mortos para a causa da luta antiimperialista, esses ressuscitavam e lutavam. Estas são as traduções possíveis da fábula; obviamente que não são as únicas.

É necessário ter sempre presente o caráter de lutador de Cristo. Já João Batista dizia que batizava com água, mas que Jesus viria e batizaria com fogo. Quando Jesus chegou, confirmou-o: "Eu trago a espada, não a paz. Eu venho separar o filho do pai, a filha da mãe, o genro da sogra". Estas palavras não podem ser lidas literalmente, como se Jesus quisesse efetivamente separar os pais dos filhos. Temos que ler a metáfora historicamente: Jesus vem separar os que professam idéias antiquadas dos que entregam as suas vidas por novas idéias, as de Jesus, as da libertação do seu povo: "Porque o que ama o seu pai e a sua mãe mais do que a mim, não é digno de mim". Quer dizer, o que ama as velhas idéias mais

do que aquele que personifica as novas, esse não é digno de segui-lo na obra fundamental de consciencializar o povo.

Tudo na Bíblia aceita uma possível leitura histórica. Quais eram as tentações que Jesus sofreu no deserto, senão uma dura e grande preparação para a luta? Qual era o deserto para ele, senão o mesmo que as serras e as florestas para os guerrilheiros latino-americanos? Nesta severa preparação, Jesus não pôde transformar as pedras em pães (a tentação de utilizar a revolução para fins pessoais), não pôde tentar o Senhor (a tentação de descuidar-se), não pôde voltar à cidade e reintegrar-se à sociedade, como sugere o Diabo. Por acaso não sofrem os guerrilheiros tentações idênticas?

A pureza revolucionária de Jesus manifesta-se a todo o momento; se a tua mão direita é a causa da tua queda, corta-a, se o teu olho te faz pecar, arranca-o, não se pode servir a dois patrões, aos imperialistas e ao povo, a Mamón e a Deus. Sabe que não pode atirar pedras aos porcos e falar da revolução a reacionários, mas ao mesmo tempo Jesus declara: "Eu venho salvar os que estão perdidos e não os justos", porque "aquele que está absolutamente isento de pecado que atire a primeira pedra".

Onde deve ficar o apóstolo, em que casa pode esconder-se e dormir? Não deve ficar em casa de um qualquer, só nas casas que sejam dignas. "Eu os envio como ovelha no meio de lobos", disse Jesus, "sejam pois astutos como serpentes e simples como pombas. Quando os perseguirem numa cidade, ide a outra, que não acabareis de percorrer todas as cidades de Israel antes que venha o filho do homem". Não se pode entender o filho do homem como a libertação?

Que fique bem claro: o teatro bíblia deve ser feito POR fiéis e não PARA fiéis. Não se trata de impor uma visão desde fora, mas sim de ampliar a visão que o crente já tem de Cristo. A Bíblia é um livro que chegou até nós através de séculos de traduções. É, pois, compreensível que alguns detalhes históricos, ainda que os mais significativos, tenham-se perdido ou transfigurado. Por essa razão torna-se necessário traduzir as parábolas cristãs.

Como não se trata de apresentação de espetáculos, mas só a simples utilização dos meios do teatro para exemplificar trechos da Bíblia, a preparação de uma cena deve atender às seguintes etapas:

a) TEMA E ANALOGIA: O pároco (ou os fiéis, se isto é feito como uma atividade complementar), escolhem o tema cuja analogia com o tempo presente querem analisar. Por exemplo: "Nem só de pão vive o homem", pode ser analogicamente a história de um líder sindical a quem os patrões pretendem subornar e que chega à conclusão de que as suas qualidades morais são mais importantes que o dinheiro. Ou o famoso: "Dar a César o que é de

César, e a Deus o que é de Deus", frase tantas vezes mal interpretada pelos que pretendem fazer crer que Jesus estimulava o pagamento dos impostos. Uma leitura correta nos indica que Jesus Cristo antes de pronunciar essa frase perguntou de quem era a esfinge que estava na moeda. Um apóstolo respondeu que era a de César. Então Jesus explica que a luta revolucionária pela libertação do povo não deve ser entendida como simples negação de pagar impostos, ou roubo. "Dai a César o que é de César, porque o que queremos não é só deixar de pagar impostos, mas sim destruir todo o sistema que a moeda, com a esfinge de César, significa". Jesus revela-se um revolucionário íntegro e não um obediente pagador de impostos, ou um sonegador.

Uma vez aceito e discutido o tema, pode-se passar à etapa seguinte.

b) ROTEIRO DE IMPROVISAÇÃO: A história é engendrada em conjunto. Os fiéis-atores dividem a história por partes, de tal maneira que cada uma contenha um núcleo dramático completo: um conflito, uma ação determinada por esse conflito e uma mudança determinada por essa ação. O que cada um vai dizer é predeterminado em linhas gerais.

c) IMPROVISAÇÃO DA ESTRUTURA: Cada cena ou etapa é improvisada separadamente, anotando-se frases que sejam ditas, ou ações que nasçam durante a improvisação e que servirão posteriormente como roteiro do espetáculo. Cada cena pode ser improvisada a frio ou quente, isto é, com os fiéis-atores dizendo o que pensam que diriam os personagens, mas sem identificarem-se totalmente com eles, ou, pelo contrário, como se estivessem vivendo a ação, aqui e agora.

d) ENSAIO DE MESA: Estuda-se a improvisação, as frases que foram ditas, as ações que foram feitas, elimina-se tudo o que não corresponde (é importante que durante a improvisação ninguém se autocritique; o processo criador é incompatível com a autocrítica; cada um deve fazer e dizer o que vem à cabeça, porque a criação artística produz-se não apesar dos erros, mas sim por seu intermédio. É preciso errar — isso é fundamental). Uma vez selecionado o material procede-se a um ordenamento dentro da história.

e) IMPROVISAÇÃO COM TEXTO BÁSICO: O texto pode mudar cada vez que se representa, mas cada personagem deverá ter um texto básico, numa seqüência de objetivos, e esta seqüência não será alterada, para que todos tenham um esquema comum.

f) MARCAÇÃO: Determina-se igualmente quais serão os movimentos básicos, que melhor ilustrem cada etapa da cena.

g) REPRESENTAÇÃO: A cena é representada com a clara

intenção de discutir o tema proposto. Não se questiona o valor artístico da peça.

O teatro não existe "em si mesmo", como arte autônoma, mas serve diretamente para uma manifestação não-artística. Por isso não se permite que a discussão seja centrada na representação, ou na aparência dos atores ou naquele inesperado talento de determinada atrizinha (esta advertência se destina especialmente às mães. . .). Deve ser proibido falar sobre teatro durante o debate. Seria tão absurdo discutir teatro, como elogiar a dicção do padre depois do sermão.

8. *Fábulas e histórias populares em geral*

Alguns grupos de teatro popular preferem apresentar peças que não refletem realisticamente a realidade, mas falam da vida real de forma parabólica ou metatórica. Na verdade, o teatro realístico pode apresentar uma dificuldade essencial no seu funcionamento para um público popular: mostrar a vida como o público já a conhece, mostrar a miséria aos miseráveis, a fome aos famintos. Lembrando a frase de Brecht, o dever do artista não "é o de mostrar como são as coisas verdadeiras, mas sim mostrar como verdadeiramente são as coisas" e este objetivo consegue-se muitas vezes mais facilmente por intermédio de uma fábula que pode demonstrar com maior clareza o mecanismo fundamental de certas formas de exploração do homem pelo homem.

O teatro rural do Peru aproveita amplamente as fábulas. Uma das peças de Víctor Zavala, seu diretor, chamada *El Gallo,* conta simplesmente a história de alguns operários rurais que fazem um contrato para trabalhar a terra desde o cantar do galo até escurecer. Acontece que o galo canta cada vez mais cedo, diminuindo o tempo de descanso dos trabalhadores, até que chega ao ponto de o galo cantar passados poucos minutos depois dos operários se deitarem e antes que adormeçam. Um jovem operário decide-se a averiguar o mistério e põe-se a vigiar o galinheiro. Ali encontra o dono das terras, que logo que os operários voltam para as suas casas, entra no galinheiro e balançando os braços e cantando, imita o galo cantar; este, estimulado, começa a cantar também, despertando os trabalhadores. O jovem, para vingar-se, chama um guarda e o informa de que há um ladrão no galinheiro do patrão. O guarda, que por casualidade é um pouco míope, vem correndo e, com uma espingarda, atira contra o galinheiro acertando no traseiro do senhor.

As fábulas do galo, como todas as outras do Teatro Camponês, são muito simples e apresentadas em tom de conto de fadas. Resultam sempre muito eficazes.

9. *Teatro de corte clássico com obras exemplares*

Alguns grupos de teatro popular na América Latina situam-se mais em nível estratégico, contrapondo-se ao nível tático da maioria das técnicas até aqui expostas. Preferem apresentar espetáculos de arte mais ou menos clássicos e, por esse conceito, entendemos uma peça, seja qual for seu estilo, elaborada até as últimas possibilidades, ensaiada por atores profissionais ou não, mas de máxima dedicação, bem ensaiada, com *métier,* e em locais previamente designados como teatros, ou adaptados para tal finalidade.

O repertório destes elencos pode abranger desde os clássicos até autores latino-americanos contemporâneos, desde Shakespeare e Molière até Miller e Peter Weiss.

O Teatro Experimental de Cáli, preocupado com o importante problema da consciência dos soldados que lutam na repressão contra o povo, montou *Soldados,* de Carlos José Reyes. Através de debates com o público, o elenco diagnostica possíveis falhas no texto ou na montagem. Estudam e realizam uma nova versão da mesma obra, que, em particular, já sofreu sete versões diferentes.

Fato idêntico acontece com as obras de Enrique Buenaventura, diretor do conjunto, ou com *O Canto do Fantoche Lusitano,* também apresentado por esse grupo, em mais de cinco versões.

Os grupos que praticam este gênero de teatro incluem-se na categoria de teatro popular "do povo e para o povo", ou "do povo para outro destinatário". Normalmente são grupos com sala permanente que, além do seu trabalho popular propriamente dito representam para públicos em geral, isto é, para públicos pagantes.

O Teatro de Arena, paralelamente às atividades mais francamente populares como as desenvolvidas pelo Grupo Núcleo, mantinha a sua sala permanente em funcionamento com obras teatrais daquelas que chamamos "de corte clássico" (visto que a palavra "convencional" tem conotações depreciativas que não se aplicam a estes casos). O Arena apresentava obras de Lope de Vega, Molière, Brecht e também produções de autores brasileiros, para públicos indiscriminados, com ampla predominância de estudantes universitários e secundários. Nas turnês usava qualquer lugar, como estádios, conchas acústicas, restaurantes, circos etc., para suas apresentações. O Teatro Ruth Escobar adaptou certa vez um caminhão, que passou a servir, então, de cenário, camarim, sala de som e luz e, evidentemente, de meio de locomoção... O grupo de Rita Montaner de Havana montou recentemente *Los Chapuzones,* de Ignacio Gutiérrez, obra realista com cenas documentais, em que se conta a história da prisão de marinheiros cubanos, pescadores de águas internacionais, por barcos piratas ianques.

É uma forma popular bastante distante da maioria que expusemos — forma mais distante da guerrilha e próxima da guerra clássica.

10. *Dramatização de problemas locais*

Atualmente é um dos tipos mais difundidos de teatro popular na Argentina. Em cidades como Buenos Aires ou Córdoba, existe uma infinidade de grupos que trabalham em relação direta com os seus futuros espectadores em favelas, fábricas ou escolas. Eles partem da indagação de seus problemas locais e atuais, e fazem posteriormente sua dramatização. A maioria das vezes numa maneira simples, realista, com cenas que se sucedem, entremeadas por informações diretamente oferecidas ao espectador, estatísticas, notícias de último momento e outros recursos que ajudam a esclarecer o tema tratado.

Livre-Teatro-Livre de Córdoba examina em *Contra-tanto o* problema do ensino, mostrando as duras condições de vida dos professores, as dificuldades das crianças desnutridas para estudarem a necessidade que os pais têm de retirar seus filhos das escolas para que possam ajudar no sustento de suas famílias, trabalhando no que possam, o interesse que a classe dominante tem em manter esse estado de coisas etc. Os temas podem abarcar problemas amplos como este — o ensino em geral — ou outros mais particulares referentes a determinadas localidades. Uma pequena peça foi escrita sobre a ausência de um semáforo numa esquina, que já tinha causado várias mortes, enquanto o governo gastava dinheiro a embelezar os bairros da classe alta.

O Grupo "La Candelaria", de Bogotá, montou *La Ciudad Dorada,* obra escrita coletivamente através de improvisações, que se basearam num estudo, feito por todo o elenco, das condições de vida de uma "invasão" — conjunto residencial extremamente pobre, formado por invasores de um terreno pertencente ao governo, com instalações elétricas e de água feitas clandestinamente. A montagem exibe a organização interna de uma "invasão", os problemas externos que enfrenta com as autoridades que tentam desalojá-los, e os internos de seus habitantes, como o alcoolismo, vadiagem, drogas, relações sexuais etc.

Em Cuba, o grupo dirigido por Sérgio Corrieri decidiu que os seus intérpretes deviam não só visitar, conhecer e falar com o seu público, mas também habitar com eles, sentir seus problemas, vivendo a experiência em primeira mão. Seu elenco foi viver na Serra de Escambray e durante meses todos trabalharam como trabalhadores rurais. Isso não constituía nenhuma novidade porque, como se sabe, em Cuba toda a população trabalha por uma parte do ano no que se chama trabalho produtivo. Esta é uma sábia maneira de fazer com que todos, especialmente os intelectuais que tão facilmente se alienam às abstrações, sintam a vida mais plenamente, e não falem dos operários, mas como eles. O trabalho produtivo é um costume de todo o povo, mas o Grupo Corrieri foi viver o campo com outras intenções, além da realização dessas tarefas periódicas. Meses depois começaram a escrever suas primeiras obras que versavam sobre problemas dos trabalhadores, trabalhadores como eles. Uma dessas obras focaliza a questão religiosa, muito grave nessa região em que algumas pessoas professavam a religião "Testemunhas de Jeová". Entre os costumes desses religiosos está o de não trabalhar aos sábados nem aos domingos. Mas na Cuba Revolucionária isso não era possível. Na época da colheita era necessário trabalhar todos os dias da semana sem descansar, ainda que depois se passassem semanas sem ocupação. Não foi por outra razão que o povo na Praça da Revolução resolveu mudar as comemorações do Natal e do Ano Novo (época de trabalho intenso na agricultura) para o mês de julho (época de outras festividades nacionais e de trabalho menos intenso). A reação internacional gritou que os dirigentes cubanos tinham sacrilegamente destruído uma comemoração religiosa e familiar. O Natal, diziam, é o momento em que as famílias se reúnem para festejar o nascimento de Cristo. Mentira. Em Cuba as famílias que se reuniam, antes da revolução, eram as ricas, pois os pobres operários rurais sempre ficaram nos campos trabalhando para os donos das terras. Somente em julho era possível a reunião da família. Estas questões eram analisadas pelos atores e demais operários. A peça era então escrita e apresentada para os trabalhadores e para outros de diferentes regiões.

A dramatização dos problemas locais oferece temas variados e expressivos. Como exemplo temos a história de um operário, mineiro do sul argentino, que vivia num pequeno povoado, onde não existia nem cinema nem televisão. A única diversão consistia na reunião de pessoas aos domingos para um perigoso concurso: lançava-se fogo a um tubo de dinamite e ganhava o operário que mantinha durante mais tempo a dinamite na mão, sem lançá-la para longe de maneira que explodisse no ar. Um desses operários tinha a mão direita destruída por ter, um dia, participado da brincadeira bêbado. Porém, temos que compreender que beber vinho num povoado mineiro do sul da Argentina, não significa o terrível vício do alcoolismo. As pessoas bebem para se defenderem do frio, por não disporem de confortáveis casas com aquecimento a gás. Beber transforma-se em vício, mas antes, é uma defesa contra o inverno. Esse operário com uma só mão recebia dos seus patrões em função do trabalho que podia realizar com essa mão. E o inverno continuava frio, ele continuava a beber o seu vinho e, como não havia aparelho de televisão ou cinema, esse operário sabia que ia continuar a embebedar-se, ia continuar a jogar com a dinamite e tragicamente começou a sentir que mais tarde ou mais cedo iria perder a sua mão esquerda.

Outra história real e especialmente exemplar, aconteceu na Villa de Retiro, perto do Hotel Sheraton. Em certa época planejou-se erradicar essa favela pela proximidade do hotel dos ianques da ITT. Nessa favela um policial que todas as tardes em seu pelotão participava das conversas sobre quando e como a repressão ia expulsar os habitantes da Villa, à noite, nas reuniões em casa, organizava com seus companheiros a resistência. Idêntica história aconteceu numa pedreira do Brasil, em que o policial vivia numa favela em cima de uma pedreira; à tarde, na tropa, exercitava-se para o desalojamento; à noite, ele mesmo preparava a resistência.

Teatro não institucionalizável: teatro invisível

O fenômeno teatral, quando se processa livremente, produz uma extraordinária expansão de energia. Mas os rituais a que está submetido o fenômeno teatral, enquadram e reduzem essa energia.

Quais são os rituais do teatro? O primeiro e fundamental é que cada um sabe o seu papel, os espectadores sabem que são espectadores, os atores sabem que são atores. Já está predeterminado quem deve atuar e quem deve ver a atuação. Já existe um muro, uma separação. Muitas tentativas se fazem e se fizeram para derrubar esse muro. Existem, por exemplo, espetáculos em que se pede ao público para subir ao palco e, digamos, dançar com os atores. E o público sobe ao palco, e dança com os atores, mas o muro ritualístico permanece de pé. Os espectadores sabem muito bem que quem manda são os atores, que lhes dirão até quando devem dançar e quando devem ir para casa. Assim aconteceu com *Hair*. Os espectadores sentiam enorme prazer epidérmico dançando com aqueles tipos que na rua pareciam tão perigosos, mas que sobre o palco lhes eram servidos na sua versão domesticada: era como dançar com tigres sem unhas ou serpentes sem dentes. A participação ia até o contato físico.

Outros espetáculos, como *The Great Magic Circus* (segundo uma tradição mais usada pelo teatro infantil) convida o público a jogar com a cenografia: elásticos, redes etc. E o público joga, mas em seguida vem o arrumador dizendo que o espetáculo terminou e devem sair, pois o último trem do metrô partirá em pouco tempo.

Nas montagens do Living Theatre (*Paradise Now*), do Performance Group (Dyonisos in 69) o contato ator-espectador chega quase ao orgasmo sexual (isto não deve ser entendido como uma metáfora, mas no sentido mais literal possível). Porém também neste caso, existe ainda o ator-sujeito e o espectador-objeto... Embora ocasionalmente um espectador possa insubordinar-se e fazer valer a sua condição de sujeito, logo os outros participantes intervêm e volta a calma e a disciplina do ritual teatral, em que cada um conhece o seu lugar.

Também no que se refere à cenografia e à geografia teatral, muitas são as tentativas que foram feitas. As formas habituais do teatro chamado italiano (cenário e platéia), ou o teatro isabelino (com parte do cenário invadindo a platéia), ou formas derivadas do Kabuki japonês (cenários laterais rodeando a platéia) etc., foram-se transformando em formas de teatro circular, teatro flexível com a platéia dividida em segmentos que podem ser modificados em cada montagem, ou dentro de uma mesma montagem em cada cena, ou mesmo formas mais ousadas em que público e atores ocupam espaços que se sobrepõem. Tudo já foi tentado.

Não importa qual é a inovação, mas em todas há um fato que permanece invariável: o ritual que predetermina quem atua e quem assiste, e onde se devem colocar uns e outros, sentados ou parados, ou onde se podem mover. Não se rompe o muro que divide atores e não-atores.

Ao contrário, o teatro não institucionalizado é uma forma de teatro invisível: os espectadores são sabem que são espectadores e, ao não sabê-lo, são também atores, também atuam em absoluta igualdade de condições com os atores (mesmo uma: um prévio conhecimento da estrutura teatral que irá ser representada). O local onde explode o fenômeno teatral livre dos seus rituais convencionais não é nunca um teatro: é um local que se teatraliza por si mesmo, durante o espetáculo. Por isso dizemos que quando se faz teatro num trem não se pode chamar a esse fato teatro-no-trem, mas sim trem-teatro. Teatro no trem seria uma forma de fazer teatro num local previamente habilitado para esse fim: o trem. Mas trem-teatro significa que o local escolhido, um trem, converte-se em teatro. O mesmo se diria para outros locais: não teatro-no-hall-do-Municipal, mas sim "hall-do-Municipal-teatro", não teatro-na-fila, mas sim "fila-teatro", e assim para qualquer outro lugar.

O teatro invisível não deve ser confundido com o *happening*, que é um fato teatral insólito, caótico, em que tudo pode acontecer, anarquicamente. Pelo contrário, o teatro-invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, em termos sensitivos uma organização de um determinado conhecimento da realidade. O teatro-invisível tem ideologia, pretende fazer demonstrações e utiliza, como todas as artes, os meios sensoriais. Neste caso, "invisíveis" são apenas os rituais deste tipo de teatro; o espectador não vê nem sabe quem são ou não os atores, não sabe sequer que há atores, não percebe que o que dizem está previamente estudado e o companheiro que está ao seu lado pode muito bem participar ou ser um tranqüilo cidadão que volta para casa.

Quando se anuncia um concerto em fá menor e o pianista entra e durante meia hora olha o piano, sorri para ele, acaricia-o, agride-o, dá-lhe pontapés, volta a beijá-lo e retira-se depois de ter feito de tudo com o pobre piano, menos tocá-lo, e menos ainda em fá menor, isso é um *happening* — uma ocorrência, que é como se traduz a palavra. Quando numa praça de Londres, reúnem-se vinte pessoas, cada uma com uma mala amarela na mão, porque todas receberam uma carta com a recomendação de ir àquela praça com a mala e não sabem o que fazer, isso é um *happening*: tudo pode acontecer. É um caos.

Inversamente, o teatro-invisível apresenta uma visão da realidade coordenada, organizada. Não se trata de libertar a energia teatral porque sim, mas com uma finalidade predeterminada.

Transcrevemos a seguir alguns roteiros de teatro-invisível, que poderão dar uma clara idéia de como se pode explorar estes caminhos do teatro, extremamente fecundos e eficazes.

1. *Trem-teatro: "Quem tem a culpa?"*

a) Os atores entram no carro de um trem e sentam-se em vários lugares. O trem parte. Durante a passagem das duas primeiras estações os atores tomam medidas preliminares, mas sem começar a atuar: fecham as janelas para evitar ruídos do exterior e melhorar a "acústica" do teatro; vêem se a segurança é suficiente (dependendo do país, é necessário saber se há vigilância policial, porque se por acaso há, nada a fazer; não deve haver heroísmos inúteis...), iniciam conversas com os passageiros que estão por perto, com a finalidade de "aquecer" o ambiente, e resolvem qualquer problema inesperado que possa surgir, já que os há sempre aos montes.

b) Depois da terceira parada (ou quando tenham surgido as condições ideais) um dos atores age como se tivesse reconhecido um outro e ambos travam uma conversa muito amistosa em que se perguntam o que andam fazendo, onde trabalham, como vão as coisas. O primeiro ator declara que trabalha para a Standard Oil (supondo que o monstro não tenha sido ainda expulso do país em questão, como convém a toda a pátria soberana), diz que pediu aumento de salário, mas em seguida tudo continuou a aumentar e a tornar a vida impossível. Os dois atores perguntam-se de quem é a culpa dessa desenfreada corrida de cavalos entre o custo de vida e o aumento de salários. O primeiro ator contesta que, na sua opinião, a culpa é dos hortaliceiros, porque no final das contas este é um país que exporta carne (supondo-se que a cena se passa na Argentina) e portanto os hortaliceiros percebem que o povo, por não poder comer carne devido à proibição semanal, tem que comer hortaliça. Logo, esta é a causa dos aumentos constantes nos preços das verduras.

Até esse momento, os demais atores não participam diretamente, somente estimulam os passageiros a que ouçam a conversa, para concentrar e não dispersar a atenção dos outros. O papel dos atores como estimulantes, é importantíssimo, considerando que é muito difícil manter a atenção do passageiro num trem em movimento. Esta primeira cena ou *round* não importando aqui o nome que se queira dar, deve durar todo o trajeto entre uma estação e outra, que deve ser de três minutos aproximadamente (refiro-me às linhas de Buenos Aires). Durante a parada (em geral, menos de meio minuto) os atores ponderam, em cada caso, a conveniência ou não de continuar com a cena (a entrada ou saída de muita gente pode afetar a concentração).

c) Em seguida, o ator repete que a culpa é dos hortaliceiros e uma atriz, sentada mais à frente, volta-se e protesta dizendo que isso não é possível, que o seu marido é verdureiro e que ela não pode aceitar que ele seja culpado, que se é verdade que ele aumentou o preço das verduras, também é verdade que o lucro continua a ser o mesmo. O seu aumento foi feito exclusivamente para compensar o anterior aumento do frete.

d) No mesmo instante, um indivíduo que vai mais à frente volta-se e mostra os seus sapatos, diz que ele é chofer de um caminhão, que anda de trem-metrô porque teve um pneu estragado, diz o preço do pneu, diz que a vida está cada vez mais cara, e se ele aumentou o preço do frete foi porque aumentaram o preço da gasolina.

e) Adianta-se um senhor e protesta. Diz que no seu íntimo é nacionalista, mas que não se pode condenar sem mais nem menos a Standard Oil pelo aumento do preço do combustível, uma vez que foi forçada a isso devido aos pedidos dos operários, como por exemplo o senhor que primeiramente falou, que provocou uma greve para obter um aumento, e tudo isso para quê? Para que todos os produtos aumentem tornando insuficiente esse aumento de salário. Assim, se alguém tinha a culpa, era o próprio operário que falou primeiro, pois foi quem deslanchou todo o processo aumentista.

f) O operário da Standard Oil defende-se e diz que se pediu aumento foi porque sua mulher lhe dizia todos os dias que o dinheiro

não chegava para nada. Como não iria pedir aumento? Desse modo, se alguém tinha a culpa, era sua mulher que lhe fez pedir aumento, desencadeando todo o processo inflacionário.

g) Obviamente, a mulher, que tem uma barriga postiça, está a seu lado. Volta-se e retruca que se disse ao marido para pedir aumento foi porque o dinheiro que tinha já não chegava para os dois, muito menos agora para os três, quando a criança nascesse. Todos os participantes da cena concordam que a culpa é da criança, que ainda não nasceu e já está a desorganizar as finanças de toda a nação... (2)

h) Depois desta conclusão os atores que intervieram deixam o trem, mas é importante que os que atuaram exclusivamente como animadores ali permaneçam para registrar e participar eventualmente das discussões que se estabeleçam em seguida.

Em cenas como esta é conveniente que os passageiros não percebam que se trata de uma encenação, e de atores. No momento em que se toma consciência de que é "teatro", todas as reações se ritualizam, isto é, os passageiros reduzem-se à sua qualidade de "espectadores", passivos, destinados a sofrer um estímulo, mas nada mais do que isso.

2. *Trem-teatro: "O vendedor"*

a) Os atores entram num carro de trem, sentam-se em diferentes lugares, preparam o cenário, fecham as janelas, colocam os assentos frente a frente, de maneira a formar unidades de quatro pessoas. Evidentemente, em cada país, tudo dependerá do tipo do carro de trem, ou do meio de transporte utilizado.

b) Os atores de apoio começam o aquecimento falando sobre temas antiimperialistas precisos: os contratos da Standard Electric altamente prejudicial à Entel (3), a quebra da Swift, concessões especiais à ITT para a construção do Hotel Sheraton (4) etc. Principalmente assuntos que tenham sido recentemente comentados pela imprensa e, portanto, pareça natural que um passageiro com o jornal na mão comente o assunto.

---

(2) Esta cena foi também representada por pessoas ensaiadas pelo grupo argentino "Once Al Sur", na cidade de El Salvador, América Central). A atriz "grávida" batia na própria barriga como se estivesse castigando o bebê ainda não nascido. Os passageiros agarravam-na para impedi-lo. Um dia, o chofer parou diante de um pelotão policial e foram todos presos... Foi difícil explicar ao capitão o que era o teatro invisível...

(3) Empresa Nacional Argentina de Telecomunicações.

(4) Escândalo econômico famoso.

c) Depois do aquecimento dos passageiros, os atores de apoio revelam não possuir dados reais e concretos, estatísticas etc. Entra o vendedor.

d) O vendedor e a venda de mercadorias integra os rituais de um trem: o passageiro entra, senta-se, lê o jornal, fuma um cigarro, conversa com o companheiro do lado, entra um vendedor, anuncia com voz monótona o seu produto. Neste caso, e recorrendo ao texto-padrão que normalmente se diz, o vendedor fala:

Vendedor: Senhoras e Senhores e gentis meninas, vou-lhes tirar dois minutos do seu tempo, obrigado desde já pela sua instantânea atenção, vou-lhes tirar menos de dois minutos, em poucos segundos, em poucos instantes, os senhores se darão conta da inesperada felicidade de viajar hoje neste trem, neste horário, e precisamente neste carro, em menos de dois minutos, em poucos instantes vou-lhes provar, vou-lhes vender, vou-lhes mostrar o alto negócio, podem comprar hoje, aqui, neste carro, neste horário, uma mercadoria que dificilmente iriam encontrar noutro lugar, neste extenso e largo país, vou-lhes vender, hoje, aqui, pague e leve a minha mercadoria, o país inteiro! A Argentina! Em nenhuma parte do mundo se vende o próprio país a preços tão baixos, em condições mais vantajosas, que as que pode comprar qualquer estrangeiro, hoje, aqui! Os senhores podem comprar a Argentina inteira ou em partes. A carne bovina vendemo-la aqui a este senhor. Como se chama este senhor?

Ator: *Mister* Swift. (fala o ator de apoio que discutiu com seus vizinhos o tema da Swift).

Vendedor: Mr. Swift, o senhor leva a carne ao preço de... (informação correta do preço e ganho da companhia estrangeira). Não, senhora, as comunicações não podemos vendê-las à sra. O seu nome?

Atriz: Standard Electric.

Vendedor: Madame Standard Electric, não é possível vender-lhe a Entel, mas não se preocupe. Podemos fazer um contrato mais vantajoso que a pura e simples venda. Vamos comprar... (diz a informação correta de um dos muitos negócios sujos feitos pela Entel). Está contente, sra.? Muito obrigado, muito obrigado, em dois minutos, vendemos a Pátria, aqui e agora, neste trem, neste horário, também lhe toca a suprema felicidade, ao sr... Como se chama?

Ator: Mr. First National City Bank...

Toda a cena continua no mesmo teor, com o vendedor fazendo todos os negócios descobertos e desmascarados nessas empresas. Esta cena não serve só para países debaixo de governos entreguistas, mas também para os nacionalistas. No texto do vendedor terão que ser feitas pequenas mudanças. Terá que se evidenciar que as companhias que vão ser nacionalizadas roubavam do país milhões de divisas que eram transferidas para o exterior. É uma cena que, com variantes, pode servir como crítica a governos reacionários e como ajuda a governos revolucionários.

3. *Teatro-no-trem:* O Anjo da Guarda

a) Neste caso faz-se a representação de uma cena dentro de um trem: não trem-teatro, mas teatro-no-trem. Depois de sentados, dois atores começam a falar sobre o imperialismo, até que um deles se irrita e diz: "Para que falar tanto contra o imperialismo, se no final das contas sempre ouvimos o mesmo? Onde está ele? Não o vejo! Que mal nos faz?"

b) Os demais atores levantam-se e interpretam a cena, por todo o corredor, usando vários anjos da guarda (ver apêndice sobre José da Silva e o *Anjo da Guarda*, que contém a cena integral).

c) Quando termina a cena, todos os atores mostram aos espectadores a presença do imperialismo sobre cada um: lapiseiras BIC, sapatos Goodyear, relógios Seiko etc... de modo que os espectadores se sintam atacados por esquadrilhas de anjos que lhes cobram impostos.

4. *Trem-teatro: O detonador*

Consiste em aproveitar um determinado tipo de discussão sem levar mais longe o assunto. Obtém-se como resultado o fato de se poder falar de certos temas proibidos, ou pouco freqüentes. O Grupo Equipe de Teatro-Jornal realizou uma destas cenas de trem-teatro: um ator começava a cantar baixinho a *Marcha Peronista* e outro protestava em nome da "liberdade de expressão" e do "direito das minorias". A discussão procurava apontar que a livre manifestação do pensamento não pode nunca ser considerada uma violência contra o direito de nenhuma minoria. As maiorias, essas sim, durante muitos anos estiveram oprimidas e silenciadas. Esta cena que foi apresentada no começo de 73, teria sido impensável em 70: todo o vagão iria preso, com maquinista e tudo! Fazê-la, mais do que tudo, convertia-se num exercício da liberdade (5).

O "detonador" basicamente é a técnica de escolher certos temas para promover sua discussão. A sua eficácia consiste na escolha do tema.

---

(5) Infelizmente, hoje em dia, 1976, outra vez seria um suicídio tentar fazer tal cena.

5 *Hal-do-Cólon-em-noite-de-première-teatro*: *"O desmaio"*

Nunca é demais lembrar da diferença de se fazer teatro no *hall* do Teatro Cólon no dia da milésima première de *La Traviata*. Trata-se tipicamente de um Cólon-Teatro: o próprio *hall* do teatro carrega-se de energia teatral. O local não é preparado para a prática de uma cena, não se constroem cenários. É o próprio local que se auto-inflama de energia teatral.

a) Um ator, magro, de aspecto romântico, vestido com sobriedade, vagueia pelo saguão do Cólon deitando tristes olhadelas aos senhores e senhoras elegantemente vestidos para o desfile de modas da première. Outros atores de apoio circulam, de preferência em grupos.

b) Quando o saguão estiver bastante cheio e já tenha chegado a fina-flor da oligarquia latifundiária amante de Verdi, Mozart e Ginastera, o protagonista sofre um desmaio, que não será rápido. O ator sente-se mal, dá uns passos inseguros, tenta apoiar-se contra a parede, pede a ajuda de uma senhora, e depois de chamar bem a atenção, desmaia com toda a seriedade, stanislawskianamente (Stanislawsky não perdeu absolutamente vigência. Aqui está a prova!) e desapruma-se. É lógico que alguns espectadores, talvez o porteiro, venham ajudá-lo. Discutem o que fazer.

c) Um ator médico aproxima-se, faz um rápido diagnóstico enquanto outros atores de apoio falam de fome, de notícias que leram nos jornais do dia sobre a miséria, sobre excessivos ganhos de companhias burguesas e/ou imperialistas. O médico declara que a doença é a fome, que é necessário dar-lhe de comer.

d) Os atores de apoio pedem às senhoras e senhores presentes que ofereçam as suas entradas do espetáculo para dar de comer ao pobre homem. Enumeram o que se pode comprar com o preço de uma entrada (geralmente altíssima). Quantos quilos de carne, alface, ovos, litros de leite etc. Alguns atores de apoio oferecem a sua entrada. Forma-se em seguida um comício em que se recolhem entradas ou dinheiro para a compra de alimentos. Pergunta-se a cada espectador se ele efetivamente pensa que o seu prazer em ouvir pela milésima vez os mesmos agudos valem tantos quilos de farinha, ovos etc. que podem alimentar um pobre, uma família, dez famílias. É necessário fazer que cada um sinta quanto custa em termos de dezenas de ovos, uma ópera no Cólon. Quantos sacos de batatas podem ser consumidos com os colares de madame, ou feijões, ou arroz etc. Pedem-lhes o colar, o *smoking* e as entradas. A maioria das pessoas nunca dá nada, mas pelo menos sente-se desmascarada.

Este gênero de atividade no Cólon, de preferência deve ser feito pela ocasião da visita de algum artista estrangeiro altissimamente valorizado em dólares. Deve-se considerar que os cantores de ópera são operários (ou deveriam sê-lo). Por isso, toda a crítica deve ser dirigida não à arte da ópera, mas à suntuosidade, ao colonialismo cultural, ao desfile de modas igual aos que se fazem no Hipódromo de San Isidro. A estes aspectos, e não à música, refere-se a crítica.

Existe uma variante desta cena: o próprio ator-protagonista recupera a consciência, declara-se um horrível colonizado cultural, oferece a sua própria entrada ("comprei-a a troco de uma semana de comida", diz ele) e faz um discurso contra a arte suntuária dos ricos etc. É importante relacionar o preço da entrada, ou seja, o preço de duas horas de um prazer colonizado e esteticamente discutível, com o preço da comida, com o salário de um operário. Quantas horas de trabalho duro realizado por um operário equivalem ao preço de agudos traviatistas? Quantas entradas poderiam ser compradas com o salário do porteiro? Ou do policial? Ou do chofer que traz a madame?

6. *Restaurante-teatro*: *"A lei"*

Esta cena somente pode ser acionada nos países onde exista uma lei semelhante: Brasil, Argentina? e não sei que outros mais, com os correspondentes perigos.

Os atores entram, em grupos separados e sentam-se em três ou quatro mesas, a uma distância que permita ouvir e falar. Um outro entra e senta-se sozinho.

O ator-protagonista chama o garçom e pede-lhe o almoço comercial (que os restaurantes são obrigados a servir por lei, embora não o façam). O garçom contesta dizendo que não há. O ator pede-lhe, então, um bom bife de lombo com muitas batatas fritas e ovos a cavalo. O garçom pergunta-lhe o que bebe. "Água", responde o ator. Ele é servido e come, podendo também conversar com os outros clientes fregueses do restaurante. Ele deve insistir, ainda que ninguém lhe tenha perguntado, no fato de que ele não está bebendo vinho e não vai comer sobremesa. Nas outras mesas os demais atores (sem se relacionarem com o ator-protagonista) "aquecem" o ambiente, se possível, provocando discussões políticas sobre temas da atualidade.

O protagonista chama o garçom e pede-lhe a conta. Quando é trazida o ator assina-a, devolvendo-a ao rapaz que, evidentemente, não percebe nada. O ator diz que não tem dinheiro e como existe uma lei que protege as pessoas que não têm dinheiro dando-lhe direito a comer sem pagar (excluindo vinho e sobremesa), ele, que é argentino, como manda a lei, apenas pode oferecer o número do seu bilhete de identidade. Segue-se uma discussão deste tipo. Pague! Não pago! Sou argentino! Tenho direito! Não tem!...

A partir deste momento, algumas variantes são possíveis e é necessário estar prevenido. O ator deve repetir sempre que ele está somente cumprindo a lei. Pode ocorrer que o garçom ou o ator solicitem a presença do gerente. O gerente ou, na sua ausência, o ator de apoio, que se faz passar por amigo do dono, pode ameaçar chamar a polícia. Nesse caso intervém um ator-advogado, tranqüilo, calmo, que informa o gerente ou o seu amigo que eles sim, estão contra a lei, que ele advogado, conhece, informa o número do parágrafo e pode inclusive pegar o código. Dessa forma, se chamarem a polícia, esta terá de levá-los a eles e não ao pobre cliente que não tem dinheiro e ao qual a lei favorece, muito sabiamente. Trata-se de uma das muito raras leis a favor do povo!

O ator-farmacêutico toma a defesa do gerente e diz que tal lei não pode ser justa porque, ao contrário, interpretando-se o seu espírito, teria que defender todos os argentinos para que não morressem de frio, e portanto, lhes daria o direito, especialmente aos que não tivessem dinheiro, de ir a uma loja e levar um casaco, de ir a uma farmácia e levar a penicilina que necessitassem. E a lei não pode proteger assim os argentinos em geral, pois estaria prejudicando aos (também) argentinos que são proprietários de restaurantes, farmácias etc. Põem-se então a discutir se a lei pode fazer o contrário: a um faminto, forçá-lo a morrer de fome, a um doente, impedi-lo de salvar-se na farmácia ou no hospital. Pode a lei determinar que alguém morra de fome, de frio, ou de doença?

A discussão não precisa atingir o ponto de convencer os clientes do restaurante. Basta que se coloque o problema, que ele seja discutido e que se entenda que, se a lei existe, por que não usá-la?

A cena pode complicar-se com ações laterais. Um cliente pergunta a outro (sendo os dois atores) se pode usar o seu casaco, já que sente um frio tremendo. Como o ator questionado acaba de defender a idéia afirmativa, o ator de apoio veste o casaco e sai à rua. Os outros clientes não sabendo que se trata de pessoas que se conhecem, reagirão. A ação provocará seguramente um grande desprendimento de energia teatral...

Em cenas como estas, que representam certo perigo para o elenco, certas precauções devem ser tomadas:

a) Um ator de apoio deve vigiar a porta para evitar a entrada de um policial verdadeiro, fora do jogo teatral...

b) Um ator de apoio deve prontificar-se a pagar a dívida. Ao dono do negócio se questiona a propriedade do bife de lombo, que para algumas pessoas vale mais que a vida humana... Portanto, trata-se de uma cena perigosa.

c) Um ator de apoio vigia o telefone para impedir que alguém chame a polícia, a sério.

7. *Fila-teatro*

No Chile, quando o povo sentiu aumentar o seu poder aquisitivo, começou a comprar mais, durante o governo da Unidade Popular. Produtos que antes era impossível de se comprar, passaram a integrar a mesa familiar de um operário. Antes do governo da U.P. o povo dizia que "quando um pobre come um frango, um dos dois está doente". E, para dizer a verdade, quase nunca, mesmo doente, o operário comia frango. Com a ascensão do povo ao poder já se tornou possível comer frango. A produção de frango aumentou, mas não tão rapidamente como seria de se desejar para suprir o incrível aumento de procura. Para piorar as coisas, a burguesia começou a esconder o produto e a utilizar o mercado negro. Foi assim que se iniciou a formação de filas para tudo. O processo era muito simples. No primeiro dia o arqui-reacionário jornal *El Mercurio* publicava na terceira página que em determinado setor de Santiago havia faltado fósforos. No segundo dia era reproduzida na segunda página. No terceiro dia *La Segunda* e todos os representantes da imprensa "múmia"(6) pró-imperialista, noticiava que era iminente a total desaparição de caixas de fósforos em todo o país. Todas as donas de casa, evidentemente, compravam as caixas de fósforos que podiam necessitar para o resto do ano. A burguesia, evidentemente, comprava todas as caixas disponíveis que havia. E evidentemente, que as vendia no mercado negro. Havia fósforos em quantidade suficiente, mas, mesmo assim, a burguesia provocava a escassez.

O governo, inteligente e racionalmente, propôs os cartões de racionamento. Ali também chegou a imprensa "múmia" dizendo que os cartões de racionamento eram o fim da liberdade no Chile, o símbolo da entrega do país aos soviéticos, e outras maluquices. Juravam que nunca no Chile havia existido racionamento.

Uma cena foi escrita para levantar este problema e para ser acionada na fila, onde o povo esperava pacientemente para poder comprar mantimentos a baixo preço:

a) Um ator-protagonista numa fila de frangos. Depois de algum tempo põe-se a protestar porque os frangos não vêm, e quando vêm, às vezes não chegam para todos, e que não se pode comer mais frango etc. Outro ator responde-lhe que tem toda a razão, que hoje em dia está tudo cada vez pior, antes sim, na época de Eduardo Frei, se podia comer frango, quando todos os frangos eram democrata-cristãos, de direita.

b) O primeiro ator volta atrás nas suas declarações. Diz que a coisa não é exatamente assim, que antes ele ganhava muito menos e, na verdade, não entrava na fila unicamente por não ter dinheiro. Não havia fila porque quase ninguém podia comer frango. Só os ricos compravam o que queriam, sem fila, sem nada.

---

(6) Assim se chamavam os reacionários no Chile

c) O segundo ator contra-ataca e declara a sua posição contra os cartões de racionamento, porque segundo o seu ponto de vista, este significa uma grave restrição à liberdade de compra do cidadão. O primeiro ator, que se caracteriza psicologicamente como não tendo memória e por ser impreciso na sua linguagem, tenta apoiá-lo mas confunde-se e, toda vez troca "cartão de racionamento" por "bilhete de racionamento" e "bilhete" por "cartão de cem escudos".

d) Um terceiro ator intervém e comenta que efetivamente sempre existiu cartão de racionamento, mas acontecia que, quando o cartão se chamava bilhete, os ricos podiam ter quantos cartões quisessem. Ao contrário disso, institucionalizando-se o cartão familiar único, foi encontrada a única forma democrática de distribuição das riquezas reais e existentes num país. O racionamento democratizava o consumo dos bens.

Esses são alguns exemplos de Teatro Invisível. Para cada país, devem ser preparadas as cenas que mais convenham ao esclarecimento do povo.

Teatro-julgamento

Esta forma de teatro ainda está em fase de experiência. São três as suas principais técnicas:

1. *Quebra de repressão*: Consiste em improvisar uma cena em três etapas. Primeiro, o participante representa a cena tal como a sente, tal como efetivamente lhe aconteceu na vida real, aceitando uma repressão seja de que tipo for: policial, escolar, familiar etc. Na segunda vez, representa a mesma cena não da maneira como efetivamente a viveu, mas sim desafiando a repressão. Os demais participantes devem improvisar, tentando impor a repressão, como da primeira vez. Finalmente, a mesma cena é representada com os atores trocando os papéis, os que fizeram de repressor fazendo de reprimido e vice-versa. Trata-se de estudar uma repressão realmente vivida, de experimentar meios de enfrentá-la para que, se ocorrer outra vez, a pessoa esteja preparada para não se deixar vencer, para não ser vítima outra vez.

2. *Julgamentos simples*: Forma-se um julgamento sobre um fato local e os protagonistas são simbolizados com máscaras. Os atores representam a cena como a viram e fazem o julgamento como melhor lhes pareça. Os espectadores têm o direito de substituir os atores e, utilizando as máscaras das personagens, refazer as cenas, reargumentar e modificar a história segundo as suas próprias convicções.

3. *Contar uma história com máscara*: Uma ocorrência local é contada pelos atores. Cada ator usa uma máscara para cada personagem, constituída por objetos que simbolizem cada um dos papéis sociais que cada personagem representa. Um policial, por exemplo, terá um garrote de polícia, mas poderá ter um chapéu de operário, uma gravata de burguês, uma carteira de "chefe de família" etc. Isto é, discute-se com o público a composição social da caracterização de cada personagem. Depois conta-se a história tal como ocorreu. Modifica-se a seguir, a composição de uma ou mais personagens e conta-se outra vez a mesma história, mas com as modificações determinadas pela nova composição social das personagens. Por exemplo, se o policial não tivesse nada a ver com a burguesia não atuaria com tanta ferocidade numa cena de repressão, ou, se não fosse chefe de família, talvez não tivesse escolhido essa profissão para sustentar os seus etc. O pároco, se não usasse cartola, talvez fosse mais cristão etc.

A mesma história pode ser contada uma grande quantidade de vezes, trocando-se as caracterizações das personagens. Os elementos que simbolizam os papéis sociais das personagens devem ser discutidos com os espectadores e todos devem estar de acordo. Mostra-se assim que o comportamento de uma pessoa é determinado pela soma de seus papéis sociais.

Conclusão

Todas estas formas de teatro invisível, não institucionalizáveis, são formas de teatro que ataca sem avisar; não se sobe o pano de boca, não se ouvem as três pancadas clássicas de Molière; os atores não pedem "senhora, permite que me exiba?". Não pedindo permissão para exibir-se, o ator não atua, "aciona". Não ilustra uma ação. É uma força viva que inicia uma ação e participa dela, em igualdade de condições com o espectador. Se este se transforma em espectador-ator, aquele passa a ser ator-espectador. Este fenômeno liberta toda a tremenda energia teatral que possa existir potencialmente em cada cena, em cada ação, em cada fato teatral, evitando que ela seja "domesticada", "civilizada", assassinada pelos rituais teatrais. As indicadoras, a bilheteira e o preço da entrada, o programa, o pano de boca que sobe e desce, a luz que se apaga, o silêncio respeitoso, o sorriso de depois da estréia, a olhadela crítica dos colegas, a família que lhes desejava outra carreira, mas enfim, seja o que Deus quiser, e finalmente as críticas. Ai! os críticos! Assim não se pode fazer teatro.

No interior de São Paulo existia uma cidade muito pequena mas orgulhosa, em que o prefeito para fazer inveja às cidades vizinhas, contratou um crítico de teatro para escrever no jornal local. Durante meses o crítico de teatro de Andradina, São Paulo, foi o orgulho de toda a região. Escrevia magníficas críticas, estilisticamente insuparáveis, fazia recordar os melhores escritores da língua portuguesa. A felicidade do prefeito era completa, assim como a dos leitores do jornal e até de todo o povo, geralmente analfabeto. Andradina era a única cidade nas redondezas que possuía um crítico de teatro. As terras valorizavam-se, os aluguéis aumentavam de preço e os hotéis estavam cheios de turistas que vinham a Andradina, especialmente para ler o jornal e sentir os prazeres de ler o crítico, o mais respeitado, além de ser o único. Até que um dia um operário destruiu essa felicidade terrenal quando advertiu que essa cidade era a única que possuía um crítico, mas malfadadamente não possuía nenhum grupo teatral, nem um grupo de bairro ou mesmo de festa de fim de ano. Foi uma amarga decepção. Todos começaram a olhar para o crítico com um ódio inconfessado, e o pobre homem já não se sentia seguro em nenhuma parte. Se antes tinha o hábito de deixar a janela do seu escritório aberta para que os turistas pudessem vê-lo enquanto trabalhava (tinha feito um acordo econômico com a Municipalidade nesse sentido), agora trancava-se em casa de onde só saía, furtivamente, à noite para entregar no jornal a sua última crítica. Sim, porque estava contratado por um ano e continuava trabalhando. Finalmente, pensou-se numa solução: Andradina teria que contratar também um elenco para apresentar espetáculos que fossem dignamente criticados. E assim se fez. O prefeito contratou o elenco de um circo, cuja lona o vento havia destroçado no último temporal. O elenco estava completo: a dama principal, a ingênua, o galã, a atriz de caráter, e outros de todos os tipos e gêneros. Às segundas-feiras apresentavam autores ingleses ou franceses de vanguarda; já se estava pensando num seminário sobre os jovens dramaturgos e diretores norte-americanos. Pouco tempo depois, eu tive que sair um tanto ou quanto apressadamente do Brasil e não tive tempo de me informar sobre o que aconteceu com o teatro de Andradina, mas, segundo as últimas notícias que recebi, o crítico teatral tinha voltado a ser um homem muito respeitável. Um homem sério, como todos os críticos teatrais, que têm o mau hábito de pensar como os médicos de Molière, que acreditavam que os enfermos existiam para a medicina e não o contrário, ou seja, que o teatro é feito para a crítica, e não o contrário.

Quando eu contei a um crítico estas formas de teatro latino-

UNIVERSIDADE
ESCOLA

americano, ele, a cada momento interrompia-me: "Ah! teatro feito para trabalhadores rurais, como "El Campesino" de Califórnia!? Ah! teatro feito na rua como se faz em Nova York!? Ah! teatro, compreendo, nada de novo debaixo do sol! Teatro como faziam os gregos... Não é isso?!"

O crítico (profissional ou não) elabora conceitos a partir de fatos passados, com técnicas já conhecidas, com formas já descobertas. Quando enfrenta uma nova situação sente necessidade de comparar o novo com o velho, ao contrário do artista (que é quem cria o que antes não existia, e não como o artesão, que repete *ad infinitum* um modelo preexistente). A cultura "bancária" (como diz Paulo Freire) impede que se veja o novo, ao tentar comparar o novo com o conhecido. Estes exemplos que aqui apresento devem ser entendidos no seu verdadeiro contexto: a história real e presente e não a dos livros de história do teatro.

Nossos teatros (falo do teatro popular em qualquer de suas manifestações e não do mimético e servil teatro da burguesia), não tem nada a ver com o teatro do imperialismo. Não é melhor nem pior, nem mais completo, nem mais simples. Uma vez, por ocasião de uma mesa redonda com atores peruanos, uma atriz disse-me que havia encontrado grande dificuldade em fazer um papel numa peça de Artur Miller, porque o seu personagem era extremamente complexo. Isso fez-me recordar que, quando estava em Nova York dirigindo a "Feira Latino-Americana de Opinião", espetáculo que incluía música, artes plásticas, peças curtas de teatro de toda a América Latina, um ator queixou-se das imensas dificuldades que encontrava em fazer uma personagem de uma peça rural de Víctor Zavala. Diziam ambos a verdade: a peça de Miller era demasiada complexa para a atriz peruana, e a de Zavala demasiado complexa para o ator dos Estados Unidos. Não podia ser de outra forma: eram realidades alheias a um e a outro.

Existe o mau hábito de pensar que as obras estrangeiras são complexas, densas e profundas, enquanto as nossas são simples e pouco maduras. Se entendemos tudo muito depressa numa obra nacional, isto depõe contra o autor; se não conseguimos captar o significado de uma peça sueca, isso vai a seu favor... Basta!

Não, eu não sou a favor de ignorar, a favor de que se desconheçam e não se estudem técnicas e obras de artistas europeus e norte-americanos, não. Porém há muita obra importante para estudar no nosso teatro latino-americano. Há tanta influência a dar como a receber, tanta pesquisa que se está fazendo e tanta por fazer, que a mim realmente não me importa o que fazem os estrangeiros. É uma questão de tempo. Não tenho tempo para me preocupar com eles. Chega!

APÉNDICES

Apêndice n.º 1

UMA REVOLUÇÃO COPERNICANA AO CONTRÁRIO

Algo muito importante está sucedendo na América Latina. A idéia bolivariana da Pátria Grande parece depender agora da nossa geração, dos nossos esforços, da nossa solidariedade e disposição para a luta. A idéia da unidade dos nossos povos, sem a participação da Sociedade Anônima Estados Unidos da América do Norte, já se aproxima da realidade. Cuba foi a primeira vitória concreta contra o imperialismo. Foi o primeiro país a conseguir a segunda e definitiva libertação. Por outros caminhos e em distintas velocidade de trânsito, Peru, Panamá, Argentina, e outros inevitavelmente se levantarão.

Algo muito importante está sucedendo na América Latina: os povos descobrem que são o sujeito da história, o motor da sociedade, o centro do nosso universo: NÃO MAIS SATÉLITES.

A consciencialização dos povos não é um fenômeno exclusivamente político, visto que tem também os seus reflexos em outras esferas da atividade do homem. Assim também a exploração imperialista não é só econômica, mas alcança todas as atividades humanas. A nossa revolução latino-americana faz-se contra a exploração econômica, mas deve igualmente fazer-se contra todas as outras formas de dominação.

Para melhor exercer a sua exploração infra-estrutural, o imperialismo utiliza as superestruturas morais, estéticas etc., também redutos da batalha da libertação.

Manizales

É fato concreto que Manizales ofereceu a primeira possibilidade de diálogo entre os grupos latino-americanos que ali puderam concorrer. Mas, quais concorreram?

Antes de Manizales não havia nenhum festival de teatro que oferecesse a possibilidade de confrontação, discussão e informação entre tantos artistas dos nossos países latino-americanos. Absoluta liberdade de expressão. Mas, quais eram os grupos que podiam expressar-se?

Muitos grupos de perspectiva francamente popular apresentaram suas montagens e defenderam suas idéias. Os seminários de Manizales são violentos. A participação popular é intensa e desinibida: no Festival/72 um grupo teatral foi expulso do palco pelo público. A estreia oficial constituiu-se numa violenta sátira ao próprio Festival e aos seus métodos burgueses de atribuição de prêmios, que transformavam os artistas em cavalos de corrida.

Briga-se em Manizales. A organização do Festival é burguesa, sem dúvida. Não são os operários os que oferecem cama e comida aos artistas concorrentes. Mas as idéias do povo são sempre as mais fortes. E vencem! Vencem as idéias do povo num festival da burguesia!

Manizales tem todos os vícios da sua formação e todas as virtudes de um campo de batalha. Lá pode-se lutar e vencer.

Que significa o "Mundial"?

Os povos estão se levantando. Mas os imperialistas, as oligarquias, as burguesias não querem perder a sua presa. Antes de entregá-la, lutam. O tigre de papel tem dentes atômicos. Contra o povo, precisam lançar bombas *napalm, lazy dogs,* United Press, ITT, Aliança para o Progresso, Walt Disney, OEA, FMI, publicidade, Hollywood, todas as armas de sua cultura e, pior ainda, toda a sua cultura.

Dizia Marx que todas as idéias dominantes de uma sociedade são as idéias da classe dominante. Através de suas instituições essas classes impõem suas idéias, seus valores, seus conceitos de justiça, sua estetica. Através de seus tribunais, suas universidades, seus jornais, suas estações de TV e rádio, seus cinemas etc. Da mesma forma, em uma relação entre país colonizador e país colonizado, as idéias dominantes são as dos primeiros. E assim tem sido na América Latina. E assim tem sido na nossa arte. Recordo-me de um cineasta brasileiro que se lamentava porque no Brasil não podia encontrar árvores com o mesmo tipo de ramos e folhas como as da Escandinávia, e acrescentava que, por isso, não conseguira ser tão bom cineasta como Ingmar Bergman. E conto-lhes também a história do pintor que todos os verões ia à Europa para pintar o céu do mar mediterrâneo, cuja tonalidade nos últimos minutos da tarde não se podia encontrar em nenhuma outra região do mundo. Recentemente, (*La Razón,* Buenos Aires, 26/3/73), Jorge Luís Borges (Georgie, para os íntimos, segundo informa um telex da UPI), afirmou que o

sistema político que mais lhe agradava era o suíço, mas que "infelizmente os argentinos não são suíços!" Infelizmente, digo eu, isto não é verdade: há muitos argentinos (e outros tantos latino-americanos) que são suíços, franceses, ingleses, sem falar das legiões que declaradamente são ianques. O próprio Borges, se tanto se lamenta, é porque, em certa medida, ele mesmo já é um pouco suíço. Não tanto como ele gostaria de ser, mas já no bom caminho...

O colonialismo cultural, é tão cotidiano, tão persistente, que já se tornou invisível, passa desapercebido. A alguém pode parecer muito natural que se publiquem em Buenos Aires ou na cidade do México todas as obras de todos os dramaturgos norte-americanos ou europeus; parece-lhes bem, demostra que estamos *up-to-date* com tudo o que aparece de novidade estrangeira. Mas, de onde vêm essas novidades? Por que não se editam com igual rapidez e profusão dramaturgos que jamais se tornaram conhecidos pela imprensa, apenas pelo fato de terem nascido no Paraguai ou no Panamá? Um autor, sabidamente de segunda categoria, como por exemplo, Harold Pinter, jamais teria sido conhecido na Argentina se tivesse nascido no Chile, e um subproduto mental como Jean Anouilh, jamais seria montado no Rio de Janeiro (onde foram apresentadas quase todas as suas obras) se fosse peruano ou cubano.

Parece-nos muito natural que se formem grupos de estudos para praticar as técnicas de Teatro Laboratório de Vroclav, Polônia, mas nos pareceria muito estranho pedir a Grotowski que montasse um espetáculo sobre a reforma agrária. Esta última hipótese é absurda: as técnicas de Grotowski servem aos espectadores de Grotowski e, da mesma maneira, os artistas que trabalham com um público que necessita da reforma agrária têm que desenvolver as técnicas indispensáveis para montar peças sobre a reforma agrária. É uma estupidez imensa e sem-fim, pensar que alguns temas como, por exemplo, o "subconsciente coletivo" é "arte", enquanto a reforma agrária é "política". Poderíamos responder lembrando que a reforma agrária é arte e o subconsciente coletivo é psicologia.

Sabemos que a arte não se define pelo tema. A arte é um processo, uma forma de conhecimento por meio dos sentidos: esse é o significado da palavra "estético". Não importa qual é o tema. Ou melhor, o tema deve ser escolhido segundo as necessidades do espectador para o qual se trabalha, e não segundo modas provenientes dos países imperialistas. As modas imperialistas refletem suas urgentes necessidades, sejam seus autores da Broadway ou Coco Chanel. Abaixo a moda! Abaixo o up-to-datismo!

Há momentos em que os imperialistas se tornam bonzinhos e nos estendem sua mão amiga. Depois da política do *big stick* (porrete grande), os ianques inauguraram a de *good neighborhood* (boa vizinhança. Foi a época em que começaram a descobrir que os brasileiros dançavam bem o samba e levaram Carmen Miranda vestida de baiana, com o famoso chapéu de frutas na cabeça, com uvas, maçãs, peras (frutas que na Bahia não existem nem importadas do Rio Negro) e ensinaram à pobre Carmen a cantar o samba ao gosto dos ianques. Foi a época do *latin lover*, Fernando Lamas, a época das orquestras *very typical,* a época, em resumo, da guerra contra os nazistas. Por isso, os do Norte precisavam dar a si mesmos e a nós, uma boa imagem de nós. Mas a guerra terminou, e eles começaram a reexportar o samba para o Brasil e o tango para a Argentina, tudo ao som de Bing Crosby cantando *South America, Take it Away.*

Atualmente parece que nos pomos outra vez perigosamente na moda. Nossos novelistas, cineastas, poetas, diretores e grupos teatrais, são amplamente aceitos na Europa e EUA. Desejam o intercâmbio.

Para Manizales, o intercâmbio vem no melhor momento. Depois do último Festival, tão saudável como violento, o futuro do Festival era incerto. A Igreja protestou, o presidente da república prometeu ao senhor Bispo que não daria mais subsídios, a União das Senhoras Recatadas escandalizou-se, enfim, foi um carnaval. E por que tanta confusão? Porque o teatro do povo, as idéias do povo, ameaçavam o Festival da burguesia! Esta queria "arte", arte em geral, no sentido mais amplo, arte pela arte. Mas o povo dava-lhes a "sua arte". E esta, obviamente, não se adaptava à índole genérica do Festival. A salvação veio com a abertura do "Mundial": irão à Colômbia elencos de todas as partes do mundo, especialmente europeus, norte-americanos, japoneses. Aparentemente, sobe o nível: antes era regional, agora, a presença de outros continentes dará ao concurso maior "estatura". Isto é, pretende-se novamente que, predomine a arte "universal", abstrata. Os elencos visitantes vêm como conquistadores, que ninguém duvide que nos vêm colonizar. Manizales tem todos os vícios do oficialismo burguês e todas as virtudes de um campo de batalha. Em agosto, é onde terá lugar uma batalha entre o teatro latino-americano e o teatro colonialista (1)

Mas, qual é teatro latino-americano?

A revolução copernicana ao contrário

Está justamente aqui o perigo: que assistam a Manizales os grupos miméticos, os que queriam mostrar que aprenderam a lição,

---

(1) Salvador Távora, diretor do *La Cuadra* de Sevilha criticou-me o uso indiscriminado da palavra "europeu". E tem razão. Também na Europa existem os grupos populares. Eu me referia apenas ao teatro europeu burguês.

os que querem ser "tão bons como os europeus". E a América Latina está repleta de grupos deste tipo, que contam com todo o apoio oficial. É um tipo de teatro que Manizales aceita, sem dúvida nenhuma. Aceitará algum outro?

Estamos realizando uma revolução copernicana ao contrário. Sempre fomos satélites de arte metropolitana. Agora estamos proclamando que somos o centro do nosso universo artístico. O teatro verdadeiro é o teatro latino-americano. Isto é, este é o nosso teatro, portanto, é "o" teatro.

E assim consideram o problema inúmeros grupos em muitos dos nossos países. No Paraguai, sob a mais violenta repressão, um grupo teatral levava aos trabalhadores rurais a vida de Jesus: o protagonista e seus apóstolos, e todo o povo, fala guarani. Os soldados romanos, o castelhano, a língua do opressor. No Uruguai, quase todos os artistas dignos participaram ativamente da campanha eleitoral da Frente Ampla, com espetáculos nas ruas, estádios, caminhões, e no contato direto com o povo vivo, elaborando a sua estética, e percebendo que já não podiam voltar aos teatros tradicionais com o mesmo instrumental artístico de que antes dispunham. No Brasil, o teatro popular segue, paradoxalmente, o seu desenvolvimento clandestino utilizando técnicas de teatro jornal. No Peru, o teatro rural fala em quéchua; na Colômbia, na Argentina, um sem-número de grupos desenvolvem as técnicas mais convenientes para os seus objetivos, para o diálogo com o povo.

Mas, obviamente, a nossa libertação cultural não é "nacional". Não é a totalidade da nação que se liberta da cultura importada. A nossa libertação cultural coincide com a nossa libertação popular. O povo (as classes trabalhadoras e os grupos sociais que a elas se associam) necessita criar a sua própria cultura. À burguesia e à oligarquia, entretanto, basta-lhes a cultura dos colonizadores, que a bem dizer lhes assenta muito melhor que a cultura do povo ao qual não pertencem.

Isto nos conduz ao segundo aspecto da nossa revolução copernicana ao contrário. Os artistas sempre ocuparam o centro das suas relações com os espectadores. Acontece agora o contrário: o espectador (o povo) deve ser o centro do fenômeno estético. Nós, os ex-satélites, somos agora o centro de nós mesmos. Mas devemos pertencer a um universo. Temos de estabelecer relações fora de nós mesmos. Pertencemos, então, ao povo! E novamente se produz em nossas consciências a necessidade de outra revolução copernicana. Voltamos a ser satélites, mas de um novo universo, no centro do qual está o povo. Os artistas produzem e os espectadores consomem: esta é uma visão nitidamente burguesa que tem de ser eliminada. "Os espectadores devem também ser produtores". O verdadeiro artista popular é o que, além de saber produzir arte, deve saber ensinar o povo a produzi-la. Não é o produto acabado que deve ser popularizado, mas sim os meios de produção. Neste sentido, felizmente, a revolução já está a caminho em muitos dos nossos países. E o teatro vai muito mais além das instituições, dos rituais convencionais, e abandona o teatro-templo para transformar em teatro todos os lugares onde o homem trabalha e vive, e abandona a velha idéia de ator-sacerdote, para transformar em atores todos os homens. Quando querem bem defender as suas idéias, os operários não estudam oratória antes de participarem de uma assembléia; assim também podem os operários utilizar o teatro sem ser preciso estudar cinco anos na escola de arte dramática...

Temos que ter bem presente que Manizales vai ser um campo de batalha. Nesta primeira Mostra Nacional selecionar-se-ão alguns dos que vão combater. Não deve ser escolhido o melhor em "geral", porque a Argentina não é um país "em geral". É um país muito em particular, num momento muito particular de sua luta pela libertação. Temos que escolher aqueles que representam esta libertação e esta luta. Porque em Manizales vai-se lutar! (Buenos Aires, março, 73).

Apêndice n.º 2

SOBRE OS CONCEITOS DE CULTURA, EDUCAÇÃO E LINGUAGEM

Cultura

Cultura é o conjunto de todas atividades do homem, consideradas não em si mesmas, mas no modo pelo qual se realizam em cada sociedade e num dado momento. Comer é uma atividade animal, porém a maneira de comer é uma atividade cultural. Como se come? Com as mãos ou com instrumentos apropriados? A que horas se come? O quê se come? Como se prepara a comida? Quem come? Em que lugar? etc. As respostas a estas perguntas são a cultura, referente à atividade de comer. Trabalhar, lutar, amar, ensinar, estudar, pescar, cozinhar, pintar, fazer teatro etc. são atividades que os homens realizam em sociedade, através de formas culturais estabelecidas por cada sociedade, em cada momento histórico. São "cultura". Cultura é também, num sentido mais restrito, o conjunto de atividades referentes a determinados e limitados setores da atividade humana: cultura artística, cultura científica, cultura humanística, cultura desportiva etc. Um indivíduo pode ser culto

no que diz respeito à ciência e inculto em relação ao desporte; culto em arte e inculto na fabricação de automóveis, ou na construção de casas, ou no cultivo de vegetais, que são igualmente atividades culturais.

A cultura é produzida pela sociedade e, portanto, uma sociedade dividida em classes produzirá uma cultura dividida. Uma sociedade submetida, produzirá uma cultura de submissão.

As classes dominantes tentam instituir como Cultura, a "sua" cultura e como incultura a cultura das classes dominadas. Quando muito, concedem à cultura do povo o *status* de *"folk-lore"* (conhecimento do povo). O que caracteriza essencialmente a classe dominante é o ócio. Por isso, ela associa a cultura às atividades menos produtivas e mais afastadas das necessidades básicas do homem. A sua cultura é a cultura do ócio, não a do trabalho.

A divisão de classes não é estática, é uma luta dinâmica entre as classes que se enfrentam. Portanto, a cultura dividida de uma sociedade que, por sua vez, está dividida em classes, será igualmente, uma cultura em luta. Quando se opera uma mudança revolucionária, isso representa revolucionariamente a mudança nas relações de produção, a mudança nas relações de força entre as classes, em direção a uma sociedade sem classes. Se se modifica a infra-estrutura econômica, que é a essência, a inspiradora e a informadora de todas as ações do homem, certamente terão que se transformar as formas, as maneiras pelas quais os homens fazem o que fazem, isto é, terá que se transformar a totalidade da cultura. Quando se opera uma mudança revolucionária, as classes que se libertam devem libertar-se também dos valores culturais dominantes, e que lhes foram impostos pela classe dominante. Para tanto, é necessário assumir a Cultura Popular como "a" cultura, como única cultura, e negar os valores da cultura da classe dominante. Quando muito, pode-se-lhe conceder o *status* de *"burg-lore"* (conhecimento da burguesia), ou *"oligo-lore"* (conhecimento da oligarquia). Os valores da cultura das classes dominantes podem ser resgatados, mas unicamente depois de se processar a sua destruição. Como faz o Vietcong, que resgata as "coisas boas" das superfortalezas B52, depois de destruí-las.

A Revolução Cultural é inevitável quando se processa uma revolução econômica e política. Mas, quando uma revolução econômica não está em marcha se coloca em processo, como forma de luta surge a Contracultura. Nos Estados Unidos os *hippies* aconselham a fazer amor e não a guerra e estão corretos, pois a opção que o jovem americano enfrenta é a de desertar ou de converter-se em assassino nos países ocupados pelo imperialismo ianque. Mas a contracultura *hippy* (não trabalhar, ainda que continuem a consumir, vida em comunidades nômades, negação da sociedade na sua totalidade etc.) não pode ser transplantada para onde existe um processo revolucionário em marcha. Não se pode pedir aos vietcongs que façam amor e não a guerra... Compreendem? Eles devem necessariamente fazer o amor e a guerra. Lá, as duas coisas são revolucionárias.

No Brasil, todo o movimento tropicalista de música, teatro e cinema, foi um movimento tipicamente de "contracultura", enquanto que os Centros Populares de Cultura, anteriores ao atual regime, constituíram-se num movimento de cultura popular. Assim como a classe dominante impõe a sua cultura como "a" cultura, também nas relações entre diferentes países, o país que domina impõe ao país dominado a sua própria cultura.

Por exemplo, os ianques querem nos impor a visão que têm de nós, para que a aceitemos: Zé Carioca, Sakini, Zorba, Latin Lover, Pancho Dormido etc. Esta imposição dos valores culturais de um país sobre o outro chama-se "colonialismo cultural": aceitam-se os valores de um país como se fossem os valores superiores para todos os países, de "uma" classe como se servissem a todas as classes.

Quando um povo se liberta economicamente de sua dependência de outro país, deve igualmente libertar-se do colonialismo cultural de que é vítima, redescobrindo seus próprios valores e afirmando-se como sujeito, como povo criador de valores.

Enquanto durar o processo de libertação, pode ocorrer a cultura de transição, mistura de cultura popular (criação e afirmação de valores próprios) e de contracultura (destruição ou questionamento dos valores das classes dominantes).

Toda a sociedade tenta universalizar e homogeneizar a sua cultura. A sociedade capitalista tenta a aceitação universal do lucro como motivação e justificação das suas atividades. O feudalismo tenta a aceitação universal do princípio do Direito Divino etc. Este processo de imposição de uma cultura sobre o indivíduo ou sobre o povo chama-se "aculturação".

Educação

A aculturação pode operar-se de duas maneiras: por meio da educação ou da catequese. O aspecto extremo da catequese é a domesticação. As classes dominantes não educam, ainda que chamem pelo nome superior de Educação ao processo de assimilação do indivíduo. Catequizar consiste em impor mecanicamente os valores de uma cultura sobre outra, ou sobre os indivíduos. Os países colonizadores impõem os seus valores sobre os países colonizados, as classes dominantes sobre os dominados, os adultos sobre as crianças.

A catequese é indiscutível, inquestionável, impositiva. Como diz Paulo Freire, intransitiva, dogmática. É assim, porque sim.

A ditadura brasileira dá o exemplo mais notável de mentalidade catequética, não educadora. Ao justificar o seu plano de alfabetização por meio do sistema Mobral, informa no seu primeiro capítulo que o objetivo de tal campanha é o de "levar a pessoa humana à aquisição de um vocábulo que permita um aumento de conhecimentos, uma compreensão das orientações e ordens transmitidas por escrito..." etc. Alfabetiza para assegurar-se da obediência do povo. Isto não é educação, é catequese.

Educação consiste numa relação dialética em que a sociedade educadora não só permite, mas necessita que o educando atue como sujeito, considerando que este não vai ser assimilado por uma sociedade já feita, não-modificável, mas que vai modificá-la segundo as suas próprias necessidades e desejos. O educador oferece seus valores e seus conhecimentos para que sejam, não aceitos passivamente, mas dinamicamente incorporados pelo educando.

A catequese aceita a sociedade tal como ela é. A educação, ao contrário, objetiva e estimula a criação de novos valores, estruturas, métodos e processos, através do conhecimento da realidade que se pretende dominar e transformar.

O meio ou veículo por meio do qual se processa a educação é a linguagem. Existem várias linguagens.

Linguagem

Uma linguagem é um sistema significante de símbolos e sinais que permite a comunicação entre os seres humanos, entre animais ou entre ambos. O idioma é a principal linguagem, e em seguida, saberemos o porquê. Para que se configure uma linguagem é indispensável a existência de interlocutores que a aceitem e a dominem. A simples emissão de símbolos e sinais não é linguagem. Estas letras, de que me sirvo para escrever, só serão linguagem, no momento em que alguém as tiver lido. A linguagem não existe "em si e para si". Se alguém cria uma linguagem, necessita encontrar um interlocutor que a aceite. Quando surge o interlocutor, surge a linguagem.

No símbolo, o significado que se comunica é transcendente ao significante. A cor verde conota esperança. Este é um símbolo assumido por interlocutores. Porém, a esperança (significado) não está contida no significante (cor verde). A mão no coração é símbolo de amor, mas a expressão fisionômica de dor não é um símbolo, é um sinal. Diferentemente, no sinal, o significado é imanente ao significante. O sorriso é um sinal de alegria. Ela transparece no rosto que sorri. Está nele contida.

Quanto mais simbólica, abstrata e transcendente seja a linguagem, maior quantidade de realidade poderá sistematizar. Quanto mais concreta, imanente, quanto maior número de sinais compreenda a linguagem, menor parcela de realidade poderá sistematizar. Por intermédio do idioma entender-se-á mais a realidade que por intermédio da mímica.

Toda a realidade que possa ser expressada por uma linguagem mais concreta também o poderá ser por uma linguagem mais abstrata. Mas a recíproca não é verdade. Não se pode expressar em mímica um livro de filosofia. Ao contrário, até sons e cores podem ser traduzidos em idioma. O idioma é a mais completa linguagem porque o seu léxico (vocabulário) é constituído unicamente por símbolos (com exceção das onomatopéias; "grrrr", por exemplo).

Mas, ainda que seja possível traduzir a mesma realidade em várias linguagens, o conhecimento adquirido por meio de cada uma delas é insubstituível, pois o significante faz parte do significado. Por isso, o conhecimento mais completo da realidade será dado pela sua tradução em todas as linguagens possíveis, pela sua soma. Conheceremos, então, significados e significantes. Dessa forma, o conhecimento mais cabal da realidade será aquele que inclua o significado e todos os significantes que o possam representar significar. O significado "arco-íris" pode ser comunicado através do idioma, de uma pintura ou de uma sinfonia. O conhecimento mais completo do arco-íris virá da soma de todas essas vias, que se complementam. O significado de Poder Popular pode ser comunicado por meio do cinema, do teatro, de estatísticas, da literatura etc. A melhor maneira de compreender o que Poder Popular exprime será por meio de todo o conjunto desses significantes.

Toda a linguagem, além de possuir um léxico (vocabulário), possui uma sintaxe. O léxico da pintura são as suas cores e as suas formas. A sua sintaxe é dada por cada estilo: cubismo, impressionismo, figurativismo etc. Dois interlocutores podem possuir o mesmo léxico, mas não se estabelece a comunicação, a menos que utilizem a mesma sintaxe.

O conhecimento do léxico é fundamental para a compreensão da realidade, mas somente a sintaxe pode provocar a sua transformação. A categoria fundamental do léxico é o substantivo, a da sintaxe é o verbo. A categoria fundamental do teatro é igualmente o verbo: a ação. Os métodos reacionários de alfabetização, como o sistema Mobral, insistem apenas em comunicar um vocabulário, para que o educando "reconheça" a realidade. Os sistemas revolucionários, ao contrário, põem ênfase na sintaxe: não apenas substantivos

estáticos, mas também "verbos transformadores". Assim é o método de Paulo Freire, que procura estimular o educando à ação.

Um sistema integral de alfabetização deverá incluir desde a aprendizagem de palavras e cores, até a ação teatral.

Neste livro apresentam-se diversas formas de teatro engendradas pela cultura popular, com a utilização ou não da sucata da cultura burguesa.

Isto é cultura popular. É um produto que serve a um povo concreto no tempo e no espaço. Não é "cultura" pura, eterna e inalcansável. É cultura aqui e agora. Na América Latina de hoje. Este é o nosso teatro. É o teatro.

Apêndice n.º 3
VESTUÁRIO E MATERIAL DE CENA

Em todas as formas latino-americanas de teatro popular observam-se certas tendências referentes ao vestuário, cenografia e material de cena:

1. Aproveita-se material que, uma vez terminada a montagem, possa ser reintegrado na produção e nas suas funções habituais. Não se constrói nada que só possa ser construído a partir da irrecuperável destruição de algo, que possa ter outra utilidade. Como exemplo pode ser usada uma foice, pintada de uma cor viva, mas não se pode inutilizá-la para o corte de cana. Como chapéu de Ulisses, Pereyra Reverbel pode-se utilizar um penico, o que é normal, como o fez o Clube de Teatro de Montevidéu. Mas sem destroçá-lo. Podem ser empregados armas, cadeiras, caixas, baús etc., de forma que nada se perca, e nada se inutilize.

2. Emprega-se o mínimo de material de cena e vestuário, fazendo com que cada peça tenha o máximo de serventia possível, e o mais variado uso. O Teatro del Chaco usou em *Los Funerales de la Mama Grande* uma espécie de capa-saia: o mesmo retângulo de pano, prendido ao pescoço servia de capa para os homens e, na cintura, de saia para as mulheres.

3. Na confecção de certos elementos cênicos que não se poderá recuperar, utiliza-se material já danificado para outras funções produtivas: sucata, roupa velha, fios queimados, latas, chapéus esburacados, madeiras velhas etc.

O emprego deste tipo de material não deve ser feito com sensação de pena por não se ter "melhores condições"... Pelo contrário, nossa inteligência e capacidade criadora devem mover-se dentro de nossas condições sociais reais, verdadeiras. Devemos ser artistas em nossa realidade, e não utopicamente nos livros de história do teatro, onde tudo parece luxo. Mas esses livros, em geral estrangeiros, não são a nossa realidade e nada têm a ver com ela.

Certa vez estávamos conversando, no Brasil, o cenógrafo Flávio Império e eu, com Josef Svoboda, então diretor e cenógrafo do Teatro Nacional de Praga, da Tcheco-Eslováquia. Contava-nos ele como era perfeito o seu teatro, os subsídios, os maravilhosos organogramas que faziam com que tudo funcionasse da melhor maneira possível. Se ele desejava um determinado matiz de uma determinada cor para fazenda pedia a sua secretária uma reunião com o químico-chefe do teatro. Explicava a sua dificuldade e o químico--chefe levava o problema para solucioná-lo com os outros cientistas de sua equipe. Quando o matiz desejado era encontrado na fazenda solicitada, a secretária do cenógrafo e todo o mecanismo do Teatro Nacional de Praga punha-se em movimento, para que durante alguns minutos, perdido no cenário, o público pudesse ver o matiz desejado e não outro. Flávio Império, que acabava de chegar de uma visita a vários edifícios em demolição, onde tinha ido buscar os elementos cenográficos para nossa montagem, comentou que jamais seria capaz de imaginar uma cenografia, se lhe dessem a possibilidade de inventar o que quisesse. Cada cenógrafo deve trabalhar para a sua realidade, e nao para o teatro "em geral". A realidade tcheca representa algo para os tchecos, e não tem nada a ver conosco. Parabéns pelos seus matizes, mas nós vamos buscar a nossa inspiração e as nossas cenografias nas demolições. Esta é a nossa pesquisa. Não devemos repetir a estupidez que se cometeu na Universidade da Bahia, que comprou o mais maravilhoso conjunto de iluminação eletrônica jamais inventado. E trouxe para manejá-lo, com um fabuloso contrato, uma das poucas pessoas nos Estados Unidos que sabiam lidar com esse monstro.

Uma noite eu estava assistindo a um espetáculo na universidade, iluminado por essa maquinaria, e estava gostando muito da peça até o momento em que, durante uma noite terrível no segundo ato, o céu pôs-se colorido, violeta, laranja etc. Pareceu-me exagero, pois toda a peça era realista, não era necessário tanto dispêndio de luminotécnica. Quando no final do espetáculo, falando com o diretor, o meu amigo Luís Carlos Maciel, comentei que tinha gostado de tudo menos da simbologia das luzes, ele me respondeu: "Qual simbologia, amigo? Foi o maldito especialista que entrou em férias e agora esse monstro faz a luz que quer!"

E acontecia assim: de tão perfeita, a máquina fazia a iluminação a seu gosto e ninguém a dominava...

Devemos compreender que um aparelho deste tipo pode significar melhor "tecnologia", mas não melhor "arte", que um refletor feito a mão. A tecnologia não é a medida de todas as coisas, de todos os valores, inclusive estéticos. Há outras medidas e outros valores.

A cenografia do teatro invisível propõe problemas particulares: o que é invisível é o fato de que se trata de teatro, mas não deve ser invisível o vestuário e o material usado em "cena", como não são invisíveis os atores. Mas, que técnicas se poderão usar num teatro que não se quer revelar como tal? Até agora, pouca pesquisa se fez neste sentido, mas já existe alguma coisa:

1. *Multiplicação*. Um mesmo objeto utilizado por todos os atores que participam na cena "unifica" o elenco sem que necessariamente se destrua o efeito de estranheza que se estabelece num trem, no *hall* ou elevador. Se todos os atores, por exemplo, usam o mesmo tipo de cigarro, ou gravata da mesma cor ou estilo, ou uma flor, ou chapéus do mesmo feitio etc.

2. *Colorir*. Colorir objetos de cor não usual. Num trem fez-se uma Leitura Cruzada com os jornais pintados de verde e vermelho. Ele pode ser pintado com as cores da bandeira, ou as dos ianques.

3. *Aumentar o volume dos objetos*. No caso do vendedor do trem, os objetos que ele leva devem ser de tamanho maior que o normal: latas, embrulhos, etc.

4. *Diversificar*. Contra o governo de Arturo Illia alguém soltou uma quantidade enorme de tartarugas na Plaza de Mayo. As tartarugas não têm nada de extraordinário, a Plaza também é familiar. Mas era insólito ver tantas tartarugas caminhando diante do palácio do governo, com a mesma lentidão com que ele governava.

Uma galinha no elevador (especialmente com as penas pintadas) pode criar o grau de insólito necessário para desencadear uma cena de elevador-teatro.

Apêndice n.º 4

MATERIAL DE ILUMINAÇÃO

Nada deve ser desprezado: se pedem a um grupo de teatro popular para trabalhar nos teatros nacionais e municipais, não há razão para que não sejam utilizados os aparelhos elétricos e de som que esses teatros possuam. Se o grupo tem ou pode conseguir refletores, que os use.

Mas o mais provável é que se trate de um grupo pobre, sem verbas para comprar refletores. Então é preciso fazê-los. Pode ocorrer que os espetáculos se apresentem por vezes em lugares onde não haja luz elétrica. Nem por isso o trabalho deve deixar de ser feito.

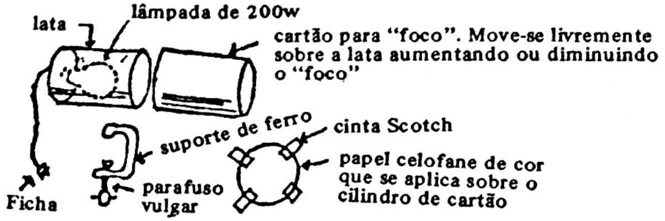

lata
lâmpada de 200w
cartão para "foco". Move-se livremente sobre a lata aumentando ou diminuindo o "foco"
suporte de ferro
cinta Scotch
papel celofane de cor que se aplica sobre o cilindro de cartão
Ficha
parafuso vulgar

Figura 1.

Refletor, preparado por "El Local", de Bogotá.

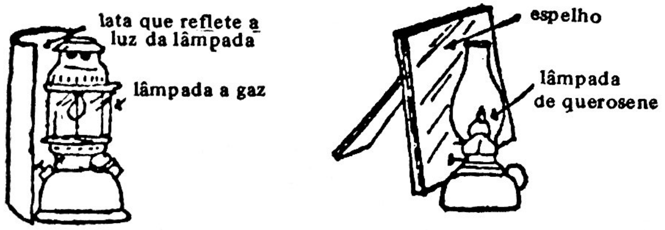

lata que reflete a luz da lâmpada
lâmpada a gaz
espelho
lâmpada de querosene

Figura 2.

Refletor a gás, preparado pelo Teatro Camponês, no Peru.

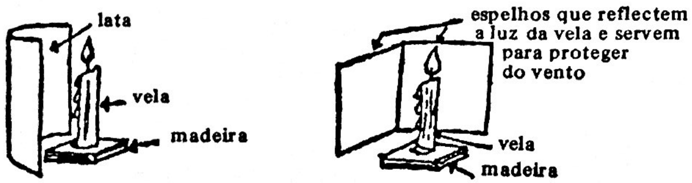

lata
vela
madeira
espelhos que reflectem a luz da vela e servem para proteger do vento
vela
madeira

Figura 3.

Refletor a vela.

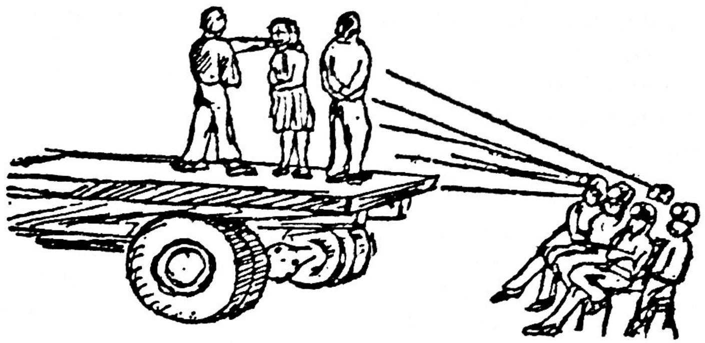


Figura 4.

Nas minas de Catavi e Século XX, na Bolívia, o diretor de teatro e linotipista Líber Forti, usou os capacetes com faróis dos mineiros para iluminar os seus espetáculos. Líber comenta que o interesse do público media-se pela maior ou menor intensidade de luz em cada cena. Quando não gostavam, os mineiros olhavam para os lados, diminuindo a intensidade de luz na cena...

Apêndice n.º 5

MURGA MULTITUDINÁRIA EM EZEIZA

Um magnífico exemplo de criação poética de grande concentração popular foi dado pelo povo argentino na tarde de 20 de junho de 1973. O povo debateu suas posições políticas cantando versos improvisados para essa ocasião. E quando digo povo, digo povo. A palavra tem um sentido absolutamente literal: mais de quatro milhões de pessoas reuniram-se no caminho do aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, para receber o general Juan Domingo Perón, que regressava à Pátria depois de quase dezoito anos de exílio. Possivelmente jamais se tenha visto na América Latina uma manifestação tão maciça. Convém recordar, para que se tenha idéia da quantidade que representa quatro milhões de pessoas, que esse número tem um milhão a mais que a totalidade da população de países como o Uruguai ou Paraguai, e o dobro da população do Panamá.

Mas os quatro milhões de pessoas não pensavam homogeneamente. Assim, enquanto esperavam o avião do líder, cada grupo ou cada tendência entoava as suas próprias canções. Poucos minutos antes da chegada do avião, os cânticos polarizaram-se, e os poetas cantores dividiram-se em dois bandos.

O desafio seguiu mais ou menos assim:

Coro Pátria Peronista:
"Perón, Evita,
la Patria Peronista."
Coro Patria Socialista:
"Perón, Evita
la Patria Socialista."
Coro Patria Peronista:
"Vamos a hacer la Patria Socialista
pero la haremos sin yanquis ni marxistas."
Coro Patria Socialista:
"Y los que gritan ni yanquis ni marxistas
son los gorilas, no son los peronistas."
Coro Patria Peronista:
"Vamos a hacer la Patria Socialista
pero la haremos los muchachos peronistas."
Coro Patria Socialista:
"Vamos a hacer la Patria Peronista,
pero la haremos Montoneros Socialistas."

Eram 16:10 h em ponto. O desafio poético parecia ir longe. Mas a um dos coros faltou a inspiração poética para seguir a reunião literária, e começou a responder com tiros. Houve mortos no campo de batalha poético-político, e feridos a bala (não a rima). Morreram mais de quatrocentas pessoas.

Apêndice n.º 6

"PARA BOAL É PRECISO ELIMINAR AS FRONTEIRAS ENTRE ATORES E PÚBLICO"

Amanhã se representará na Sala Planeta a obra *Torquemada*, de Augusto Boal, estreada em junho no Teatro do Centro. Esta primeira função especial, gratuita, será oferecida pelo grupo de Boal com o fim de debater com grupos teatrais juvenis as possibilidades de uma nova dramaturgia latino-americana.

Torquemada se apresentou em março no Teatro da Universidade de Nova York, em abril no Teatro La Mamma de Bogotá e proximamente será montada em Lisboa, Berlim, Paris, Lima e Quito. Além disso foi recém-editada e num pequeno volume, que inclui *El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo* e *Revolución em América del Sur*, outras peças de Augusto Boal, nas Ediciones Noé de Buenos Aires.

Boal, que estabeleceu residência em Buenos Aires, orienta suas investigações com o objetivo de encontrar novas formas cênicas onde o ritual é eliminado. Este aparente contra-senso aclara-se com as palavras do diretor brasileiro: "Não se trata de levar o teatro ao povo, quer seja em espetáculos de rua, em caminhões, em peças apresentadas em sindicatos, mas de instalá-los inadvertidamente na vida quotidiana das massas. O que propomos é eliminar a "situação" teatral que divide o homem em ator e espectador, que separa a vida da arte".

Numa de suas atuais experiências, Boal introduziu-se com sua equipe num vagão de um trem, detonando uma série de diálogos, provocando situações corrosivas frente a um grupo de indivíduos que não era platéia. "Na medida em que o participante ignora que se trata de teatro, em que participam atores profissionais, ele se torna um ator a mais, não no atuar, mas no acionar. Por sua vez, os nossos atores vêem-se modificados pela desaparição das normas habituais do teatro: pessoas que vão 'ver' um espetáculo que se dispõem a consumir e que logo retornarão à sua vida de todos os dias. Por outro lado os atores são espectadores. Por esse motivo é conveniente chamar a estes 'trabalhos' trem-teatro e não teatro-nos-trens. É o trem que se converte em teatro."

O caminho proposto por Boal — recupera as potencialidades artísticas ou expressivas em todo o ser humano — encontra-se nas antípodas das investigações de Grotowsky, destinadas a sacralizar o papel do ator.

La Opinión, Buenos Aires, quarta-feira, 11 de outubro de 1972, p. 23.

Robert Jacoby

Apêndice n.º 7

(Perante milhares de trabalhadores rurais absortos)

UM ESPETÁCULO TEATRAL VIETCONG A SETENTA QUILÔMETROS DE SAIGON

Escreve Veronique Dacoude, da agência "France Press":

Saigon, 2 — Uma companhia teatral da Frente Nacional de Libertação deu ontem à noite um espetáculo num cenário improvisado, montado nos arrozais desta zona perante mais de dois mil trabalhadores. Ao terminar a função, já eram mais de seis mil.

Espectadores tão improvisados como os atores e como o teatro, chegavam tanto de longe como de perto. Entre eles, chegou esta jornalista, depois de longa caminhada através dos arrozais, cruzando canais, com água pela cintura.

Um avião cruza um firmamento sem lua. As lâmpadas se ocultam rapidamente. Passou o alarme. Recomeçou o espetáculo. São quase 23 horas. Encontramo-nos em pleno coração dos arrozais do Delta, não muito longe da cidade de Kai Lay, a uns setenta quilômetros de Saigon.

A caminhada e um bombardeio de artilharia atrasaram nossa chegada e assistimos somente ao final da sessão política que se iniciara, havia já uma hora.

"Bem-vindos sejam os jornalistas estrangeiros e viva a paz", declara ao ver-nos, um alto funcionário político da província.

Fundo da cena: "Uma grande bandeira azul-vermelha com uma estrela amarela, emblema da FNL, com as cores um tanto ou quanto desbotadas, à força de ondular qualquer que seja o tempo".

Em frente à bandeira, uma mesa com um jarro de flores e duas grandes lâmpadas. Um grande pano de boca vermelho separa o palco do público. Um autêntico teatro de campanha, feito de barras de madeira e de tecidos, montável, desmontável e transportável rapidamente.

O espetáculo prossegue. Canções entrecortadas por danças e pequenas seqüências caricaturescas. Um jovem entoa com voz grave e belíssima uma canção em memória de Ho Chi Minh, *Tio Ho*, cujo retrato mantém entre suas mãos.

À medida que transcorre a representação, aumentam os espectadores. Chegam de todas as partes: povos de Thanh Hoa, Long Khanh, Kan Son e Binh Fu. Inclusive de Kai Lay, cidade a poucos quilômetros e em poder da administração de Saigon.

Naquelas imediações e durante o espetáculo travaram-se renhidos combates.

Espectadores pendurados nas árvores para melhor verem, aglomerados em torno dos alto-falantes, para melhor ouvirem.

Moças com camisas de todas as cores e com a tradicional calça de seda negra, cantam *Primavera na Base*. Ao se retirarem, saúdam juntando as mãos.

Os homens interpretam uma antiga canção: *Lutemos pela Libertação*. A canção já não parece ter razão de ser. A sua melodia é maravilhosa.

Uma moça chama a atenção dos presentes. Canta com voz firme o *Cântico de Paz*, composto recentemente.

O espetáculo continua com *Sock Bomb Bo*, a dança do cultivo do arroz. Duas moças representam com graciosidade os gestos correspondentes a este trabalho do campo.

À dança do cultivo do arroz, segue-se a dos montanheses, minoria étnica à margem do país, que nunca conseguiu integrar-se completamente no resto da pátria. Interpretam-no dois homens, que vestem trajes negros com largas franjas brancas. As suas acrobacias parecem bastante inspiradas nas danças russas.

Durante o intervalo, coleta-se fundos para custear as despesas da companhia teatral vietcong. A maior quantidade doada é de novecentas piastras (uns dois dólares) em moeda do regime de Saigon.

Narração de um episódio em pantomima: vendedores de jornais brigando com um soldado norte-americano. Um ator eleito pela sua alta estatura, fortemente maquilado, encarna "o inimigo norte-americano". História verdadeira, ao que parece. Cena dedicada à memória de um pequeno vendedor de jornais que, durante a ofensiva de Tet (ano-novo vietnamita) de 1968, matou um soldado americano nas ruas de uma grande cidade sul-vietnamita.

Vários cânticos seguir-se-ão ainda, elogiando a população da retaguarda, que longe dos combates ajudou as tropas e outros "que se consagram à vitória do povo sobre o imperialismo norte-americano".

Um ambiente cordial. As crianças riem por qualquer coisa. Gritam seu entusiasmo quando um soldado norte-americano se encontra em apuros, como nos teatros de fantoches dos países ocidentais.

Quatro horas durou o espetáculo. Os seis mil espectadores regressam à casa, atravessando, na mais total escuridão e no mais absoluto silêncio, arrozais e canais.

La Opinión, Buenos Aires, sábado, 3 de fevereiro de 1973, p. 7.

Apêndice n.º 8

TEATRO DE MASSAS. MILITANTES ATORES OU ATORES MILITANTES?(2)

Recabarren subiu à tribuna e nos disse: "Creio que já estou bem. Só me falta o chapéu e o casaco".

O camarada Salinas, operário, tinha levado a sério a sua tarefa: encarnar o pai do movimento operário chileno, o fundador do Partido Comunista do Chile.

Vimo-lo caminhar firme e pausadamente pela suposta pampa, arregimentar os trabalhadores e encabeçar a marcha do novo Partido. Mas a sua gesticulação era algo pomposa, declamatória. E tinha sido suficiente recordá-lo que — segundo contam — o sr. Reca era muito sóbrio nas suas ações, para que Salinas se corrigisse imediatamente.

---

(2) **Patrício Bunster, *Apuntes*, maio-junho 1972, ano 1, n.º 3, Santiago, Chile.**

Por isso, naquela noite do último ensaio na tribuna do Estádio Nacional, sentia-se seguro e dizia-nos: "Creio que já estou bem. Só me falta o chapéu e o casaco".

Para um comunista será difícil esquecer o ato de encerramento do qüinquagésimo aniversário do Partido, realizado na tarde do dia 8 de janeiro de 1972, no Estádio Nacional.

Foi uma jornada de fervor partidário, em que cem mil militantes vibraram com a evocação dos feitos heróicos que marcam a luta ascendente do nosso povo e da sua vanguarda, até o momento presente da instauração do Governo Popular. Recordaram-se os mártires e dirigentes desaparecidos e o desfile brilhante das Juventudes Comunistas. Emoção e alegria. Festa da grande família comunista e saudações fraternais e combatidas a todo o povo chileno no discurso do camarada Luís Corvalán. Saudação do povo chileno nas palavras do companheiro Presidente da República.

Foi uma grande tarefa que se preparou com entusiasmo, sacrifício e imaginação. Ali todos foram atores, tanto os que representavam no grande cenário verde, como os que enchiam as arquibancadas. Todos os regionais esforçaram-se ao máximo competindo em idéias originais para a decoração e animação do seu setor, assim como oferecendo "atores para o desenvolvimento do espetáculo".

Foram dias e noites subtraídos ao sono para conseguir brilho e sucesso, em harmonia com uma comemoração tão significante como o qüinquagésimo aniversário do Partido Comunista do Chile. E não foi só uma festa, foi uma vitória.

Uma hora antes do início do espetáculo, o estádio repleto vibrava já de entusiasmo combativo. Dois fotógrafos, que só de vê-los podia adivinhar-se o patrão, entraram em campo, e alcancei-os quando comentavam: "E encheram o estádio, estes desgraçados!" Não foi só uma festa. Foi uma vitória.

Tínhamos duvidado do resultado, mas na noite do ensaio-geral começou-nos a voltar a alma ao corpo. Não tínhamos tido mais de seis ensaios noturnos, com quinhentos atores que nunca o tinham sido e que vinham de toda a Santiago: mulheres, jovens, crianças, velhos, pernoitando no estádio depois de um dia inteiro de trabalho ou estudo. E não era só isso. Era também problema nosso, da equipe responsável pelos atores. Escritores, técnicos, bailarinos e dirigentes da organização — com Fernando Gallardo à frente — em cada um dos quais poderíamos reconhecer alguma preparação em relação a nossas especialidades, mas que agora enfrentávamos uma tarefa diferente, sem haver disposto do tempo e da dedicação que ela exigia. Mesmo assim, as coisas começavam a ver-se. Superava-se a desordem inevitável de uma batalha de soldados amadores planejada praticamente no terreno, por generais sem experiência e com armamento necessariamente limitado.

Agora a disciplina partidária tinha-se transferido aos "atores", todos tinham consciência de que lhes cabia a grande responsabilidade de encarnar a trajetória do partido, as lutas do nosso povo e dos povos irmãos. Cumpria-se uma tarefa partidária. As crianças sabiam perfeitamente as suas danças e cantigas de roda, a Banda de São Miguel tinha, por fim, aclarada a sua intervenção; os trabalhadores de La Pincoya, do Ballet Popular, seguros na evolução de bandeiras, os da matança da Escola Santa Maria tinham corretamente designados os que deviam "morrer". E os companheiros de organização tinham solucionado todos os problemas técnicos, entregando os estranhos materiais que se tinham pedido: dez casinhas do Bairro Alto, um Peugeot, três caminhões, um carro dos correios, duas motocicletas, centos de bandeiras e motos.

E, sobretudo, víamos reproduzido em todos, o nervosismo estimulante da "estréia teatral".

Restava o problema do vestuário. Logo percebemos que não podíamos — nem convinha — vestir cada um dos quinhentos atores nos diferentes papéis que deveriam cumprir no espetáculo. Nessa última noite foram dadas instruções ligeiras pelo microfone para que cada um se apresentasse no dia seguinte com um vestuário mais ou menos adequado.

— Não venham com a roupa domingueira. O pior que tenham. Os trabalhadores com os seus capacetes, ainda que estejam fora de moda. Os da Homenagem à Revolução Russa, com a camisa por fora das calças, e o cinto por cima, chapéu, e se possível com botas. As mulheres, saias largas, xales e lenços. As crianças com roupas de pioneiros. Os "gringos" da empresa salitreira venham vestidos de "gringos". A Brigada Ramona Parra com as suas roupas de trabalho. O Ballet Popular com calça branca e camisa vermelha. Os nazis, o mais parecido possível à "Pátria e Liberdade".(3)

Por esta altura da noite e com o cansaço acumulado, as instruções pareciam-nos em vão. Mas no dia seguinte surpreendeu-nos ver como isso também se cumpriu.

Um camarada — ex-lutador de luta greco-romana — chegou com uma mala em que trazia seis trajes diferentes para suas seis atuações. Não esquecerei sua ira ao comprovar que não tinha trazido a *chupala* com a qual encarnaria um *guajiro* — bandeira na mão — na cena de homenagem à Revolução Cubana. Não esqueceremos muitos personagens e situações que nos emocionaram. Por exemplo, o *pathos* autêntico que demonstrou cada um dos que participaram na matança de Escola Santa Maria; o modo de morrer num tiroteio, o horror dos que escapavam e o desmaio daqueles que deviam levar os mortos nas carroças.

---

(3) Organização fascista chilena, anterior ao golpe de 1973.

Quando se decidiu que tinha que se dar mais realce aos patrões "gringos", fazendo-os entrar num carro de correio com enfeites funerários, demos uma tarefa difícil ao companheiro de organização. Mas encontrou um camarada, antigo cocheiro, para lá de São Bernardo. Demorou sete horas a chegar, com sua "vitória" ao estádio para o ensaio-geral. Esperou cinco horas até começar o ensaio, que terminou pela madrugada. Devido à distância não podia regressar à casa e no entanto negou-se a aceitar o alojamento que lhe foi oferecido. Dormiu ali, na Porta da Maratona, junto do seu cavalo, para estar a tempo na tarefa que o Partido lhe tinha dado.

E quantas vezes, ao olhar essa mulher alta, anônima, que como monitora guiava as colunas de jovens que se concentravam na Escola Santa Maria, ou quando ordenava o quadro da Revolução Russa, vinham-me à mente suas extraordinárias criações em Brecht, Ibsen, Shakespeare, como uma das melhores atrizes do nosso teatro: Marés González.

Nem esqueceremos a angústia que sofremos quando, dez minutos antes da sua entrada triunfal, o camarada Lênin não chegava para tomar seu posto no caminhão blindado, retido pelos seus deveres de professor na Faculdade de Direito.

Militantes atores e atores militantes. Era o nosso Partido representado nesses quinhentos iniciantes na cena e nos cem mil espectadores atuantes: operários, trabalhadores rurais, aldeões, empregados, dirigentes, professores, artistas, estudantes, personificando sua própria história, a do povo chileno e a do Partido.

Foi um vôo rápido: o massacre do Pampa, a fundação do Partido Trabalhador Socialista e a seguir, a do Partido Comunista por Recabarren. O começo das lutas agrárias, das organizações sindicais, estudantis, a homenagem à Revolução de Outubro. Evocou-se o triunfo da Frente Popular, a negra recordação da repressão de González Videla, a luta antifascista, a solidariedade com os povos irmãos: Espanha, Cuba, Vietnã. As batalhas da paz. O internacionalismo proletário. A luta constante pela Unidade e, por fim, a grande vitória da Unidade Popular.

Foi um ato que fortaleceu a consciência militante, que afiançou o nosso carinho pelo Partido.

E para os que tivemos a sorte de trabalhar na equipe responsável pela sua organização, foi algo mais. Foi um ponto de partida. Abriu-nos os olhos para o que pode ser um novo gênero. Só possível agora. E necessário. Uma grande arma revolucionária na perspectiva da nova cultura nacional e popular: o Teatro Popular de Massas.

Depois desta data, muitos são os participantes da comemoração que fizeram saber seu desejo de que tal experiência se repita, ou que nos sugeriram que se preste assistência aos seus setores na formação de atividades culturais e artísticas. É uma nova demonstração de que existe uma necessidade cada vez maior e mais urgente no povo de participar no processo cultural, de incorporar-se como força viva e atuante no fato artístico.

Os membros das Faculdades Artísticas que trabalhamos na equipe diretora da festa, relacionamos propositadamente essa experiência com as diferentes alternativas que se discutem no plano de extensão artística.

É claro que não faltaram valiosas iniciativas tendentes a desenclaustrar as manifestações artísticas universitárias, para convertê-las em patrimônio da maioria, até o momento marginalizadas do prazer que proporcionam. Porém são em menor número as iniciativas destinadas a ir mais longe, e que frisem a necessidade e o direito do povo a capacitar-se para a criação e o cultivo da arte. Ou seja, que promovam a passagem da Arte para o Povo à Arte pelo Povo.

Estas iniciativas, desenvolvidas em planos de difusão e extensão, não conseguem ainda a sua coordenação orgânica. Em parte, porque a Universidade de Chile não determina — e, às vezes, nem propõe — a necessidade de mudar o sentido e o alcance de sua projeção externa e, por fim, porque ainda não existe um sistema cultural organizado dentro da comunidade, como sugere o Programa da Universidade Popular.

Acontece então que ao nos dedicarmos à elaboração de extensos planos dentro de um grupo social (comuna, povoação, grêmio, centro de trabalho etc.) propoem-se ações, tais como ateliê de artes plásticas, criação de bandas, coros, cursos de dança infantil, centro de estudos literários etc. Tarefas valiosas — deveríamos ter a capacidade para multiplicá-las — mas, às vezes, enfraquecem e morrem porque, entre outras razões, favorecem grupos reduzidos e setorizados, e não alcançam uma ressonância popular, não envolvem a comunidade inteira em relação a esse "fato artístico". O compromisso seria diferente se todas estas ações estivessem em função de uma outra maior que as englobasse a todas, que desse lugar à participação de todo o grupo familiar, que fosse um espetáculo de teatro completo, criado e realizado com a participação da população, com base numa temática escolhida por todos.

Parece-nos que o impulso de tal idéia abre perspectivas apaixonantes para o desenvolvimento de um grande movimento amador de arte popular, e, para todos nós, artistas universitários que, convertidos em alfabetizadores ou monitores, poderemos também contribuir com este aspecto no processo que vivemos.

Suponhamos que um certo setor social decide realizar um espetáculo de massas com base em um tema discutido coletivamente. Não haveria ali trabalho concreto para dramaturgos, escritores e poetas na promoção e organização de concursos para a elaboração dos guiões? E para os pintores, escultores, artesões e técnicos teatrais no assessoramento dos ateliês em que mulheres, homens e crianças desenhem e realizem artesanato, decoração de carro, títeres de grande escala, vestuário e elementos cenográficos?

Quanto trabalho e que fecunda experiência para nossos professores e alunos de teatro na orientação de novos atores, locutores e chefes de grupo; e para nossos músicos universitários na formação de coros, bandas, na seleção das músicas incidentais. Para nossa gente de dança, na preparação de danças infantis, brigadas de bandeiras, fitas e elementos florais, assim como na organização dos movimentos populares de atores. E para os folcloristas, a tarefa de trabalharem as tradições do povo.

Tarefa de tantas projeções no processo de participação do povo na cultura, portanto não é fácil. Como todo o trabalho de participação deve ser planificado e não só a nível dos organismos técnicos que possamos ajudar em tal processo, mas, principalmente na infraestrutura cultural, que se deve ter como motor e apoio e que, repetimos, está estabelecida na Medida 40 do Programa do Governo da Unidade Popular (a criação de milhares de Centros de Cultura Popular por todo o país).

Nossa pergunta é: não poderíamos nós, os artistas universitários, ajudar no cumprimento dessa medida revolucionária, como impulso aos Teatros Populares de Massa, aqui resumidamente esboçados?

Por que não será já tempo que nós, os trabalhadores universitários da Arte, nos empenhemos organizadamente a contribuir com fatos concretos na tarefa da Revolução Cultural, que nós, os comunistas, temos apontado como imprescindível e urgente?

Apêndice n.º 9

Prólogo à edição de *Una Casa en Lota Alto,* de Victor Torres, Prêmio Casa de las Américas 1973, Havana, Cuba.

"UM TEATRO DESPENTEADO"

Os imperialistas tentam fazer-nos crer que o nosso desenvolvimento deverá inevitavelmente seguir as pegadas do seu, e apresentam-nos seu presente como meta desejável como se fosse um paraíso. Mas o éden capitalista parece-nos muito mais com um supermercado cheio de refrigeradores e aparelhos de TV suspensos das nuvens, São Pedro barbeando-se com a nova "Phillips Shave", São Cristóvão voando no seu "Peugeot, Je t'aime", São Sebastião desfilando as últimas criações de Pierre Cardin e, para receber o público num lindo coquetel, a Virgem Maria limpa a casa com um aspirador "Yelmo Jet". Mas este não é o paraíso socialista, nem essa é a meta do nosso desenvolvimento.

Da mesma forma, os colonizadores culturais tentam estimular-nos a seguir seus exemplos e divulgam amplamente suas conquistas estéticas: o caos anárquico do PARADISE NOW, do Living Theatre, ou a procura da "essência" do teatro através do grotowskiano ascetismo do "ator-sacerdote", "ator-sagrado", e isso para falarmos apenas do melhor que por lá existe, sem mencionar Broadways e Off-Broadways, Champs Elisées e Hors-le-Champs, Picadilly Circus e outras intoxicações. Certamente esses não são os caminhos do desenvolvimento do nosso teatro, nem responde às necessidades estéticas e sociais dos nossos povos.

Durante muitos anos a América Latina foi subjugada por imperialistas e colonialistas ianques, ingleses, portugueses, franceses e holandeses. Hoje, seguindo o exemplo rebelde de Cuba, outros povos começam a falar por sua própria boca, escolhendo seu caminho, construindo sua sociedade, de uma maneira que lhes é própria.

Mas a rebelião não pára aí: está escondida nas montanhas, combatendo nas ruas ou momentaneamente torturada nas prisões de tantos países.

Por muito tempo nossa arte mais ou menos oficial repetiu como um eco, distante e demorado, as palavras do senhor, enquanto a verdadeira arte do povo, escondia-se nos barracões e na tradição oral. Mas atualmente, segundo o exemplo de todos os rebeldes da América Latina, também os artistas de teatro declaram sua revolta, não mais aceitando o papel de estação retransmissora. Já não lhes interessa ser famosos como os avançados artísticos da Europa e dos EUA, já não lhes interessa a história do teatro. Importa-lhes a história de seus povos. Os artistas-macacos têm seus dias contados. Por toda a parte, surgem os artistas homens interferindo diretamente sobre suas realidades sócio-políticas: brigadas teatrais no Uruguai ajudam os candidatos da Frente Ampla; teatro-jornal no Brasil forma grupos de teatro operário que atuam clandestinamente; as favelas da Argentina convivem com infinidades de grupos que teatralizam os seus problemas e procuram soluções; no Peru, o Teatro Camponês fala quéchua e pensa em quéchua; o teatro guerrilheiro na Colômbia; operário-estudantil em Guaiaquil; mineiro na Bolívia; em toda a América Latina, artistas estão trabalhando, criando teatro novo porque

UNIVERSIDADE F...
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

novas são as urgências dos nossos povos. E Artaud, é lógico, não pensou nelas. Nova é a nossa segunda libertação, e Stanislawsky e Brecht mal chegaram a ver concretizar-se a primeira. Morreram antes de Sierra Maestra. Por isso, artistas da América Latina, ainda que utilizemos e transformemos conquistas anteriores, temos que dizer ABAIXO A ESTÉTICA DO ABSURDO, DA CRUELDADE etc., abaixo, sempre abaixo! Temos que criar a estética do caminhão, do homem, a estética da luta. Abaixo a arte aristocrática do Artista Eleito, porque agora descobrimos que todo o homem é artista. Viva o Povo Artista!

Mas, por favor, senhores, não leiam esta obra como se fossem juízes. Essa atitude está fora de moda. Não digam "agora sim", vamos saber por fim, o que é essa arte "nova"... Terão uma terrível decepção. Pensem antes: há uma monumental diferença entre um desfile militar de tropa gorila em honra do embaixador ianque no dia da Independência, com os soldados com bota lustrosa, e a guerrilha em uma serra. Nesta última circunstância é justo que os combatentes se esqueçam de enfeitar-se ou que não engraxem suas botas. Na verdade, esta obra está um pouco despenteada, mas de que outra maneira se poderia lutar?

Apêndice n.º 10

COMO JOSÉ DA SILVA DESCOBRIU QUE ANJO DA GUARDA EXISTE(4)

Esta cena deve ser representada com um mínimo de objetos indispensáveis. O mais deve ser feito em mímica. Está em cena José da Silva, deitado, dormindo. O Anjo da Guarda, no escuro, continua no seu pedestal e no seu trono.

MULHER — José, acorda, está na hora. Parece até filho de capitalista: passa a vida na cama.

JOSÉ — Deixa eu dormir um pouquinho mais hoje. Estou desempregado.

MULHER — Pois acorda e vai procurar emprego. Põe o terno mais bonito. Acho bom até comprar uma gravata. Tem sabonete no banheiro.

JOSÉ (*estremunhando*) — Ainda é madrugada. Acende essa luz que eu não enxergo nada. (*mulher acende a luz e sai. Entra uma música angelical, etérea, que daqui pra frente será o tema do Anjo da Guarda. Entra o Anjo vestido de anjo*). Hei, quem é esse cara?

ANJO — O Anjo da Guarda.

JOSÉ — Que bom que você veio. Imagina que ontem perdi o meu emprego. Quem sabe se nós dois juntos, a gente não acha outro melhor. Aliás, eu sempre achei que esse mundo materialista que não acredita em Anjo da Guarda, está muito errado. Vá, te arruma e vamos procurar emprego pra mim.

ANJO (*fala com sotaque sempre*) — Agora não posso. Estou ocupado.

JOSÉ — Se você é meu Anjo da Guarda, tem que me ajudar. Vou te botar pra trabalhar. Anjo da Guarda meu, tem que dar duro!

ANJO — Sou Anjo da Guarda, mas não o seu. E estou aqui trabalhando.

JOSÉ — Então trabalha, vá.

ANJO (*estendendo a mão*) — Paga.

JOSÉ — O quê? Não te comprei nada.

ANJO — Você acendeu a luz.

JOSÉ — Estou na minha casa.

ANJO — Sou o Anjo da Guarda da Light. Paga o *royalty*.

JOSÉ — Toma lá, mas pode ir andando porque eu não preciso de Anjo que, em vez de me dar uma mãozinha, fica me aperreando. (*paga e entra no banheiro, em mímica*). Que é que você está esperando?

ANJO — Receber, senhor.

JOSÉ — E o dinheiro que eu dei?

ANJO — Foi pra Light, mas o que é isso na sua mão?

JOSÉ — Pasta de dentes.

ANJO — Sou o Anjo da Guarda da Phillips do Brasil. Paga e não bufa.

JOSÉ — Toma (*faz mímica de descarga*).

ANJO — Você vai lavar as mãos com sabonete. Não se esqueça que eu sou o Anjo da Guarda da Lever Sociedade Anônima (*José paga*).

JOSÉ — Agora vou tomar café, não me venha com histórias. Café é feito aqui, e na sua terra num dá café.

ANJO — Feito aqui mas controlado pela American Coffee Company. Marcha.

JOSÉ — Claro que nessa altura não posso tomar bonde da Light, nem ônibus da Mercedez-Benz, nem táxi da Ford. Vou é a pé mesmo.

ANJO — Então paga.

JOSÉ — Eu disse que vou a pé.

ANJO — A sola do seu sapato é da Goodyear.

---

(4) Esta é a sétima cena da peça de Augusto Boal *Revolução na América do Sul*, encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo sob direção de José Renato.

JOSÉ — Bolas, bem que eu queria comer uma feijoada em lata, mas não quero pagar à Wilson, Swift, Armour, Anglo... Já sei: vou ver um *far-west*. Toma *(paga, respira fundo)*. Ah. Tá fresquinho aqui dentro (*Anjo estende a mão*). Eu já paguei.

ANJO — Que é que você está fazendo agora?

JOSÉ — Nada. Respirando.

ANJO — Respirando o ar refrigerado pela Westinghouse.

JOSÉ — Você não me dá uma folga. Acabou o dinheiro, toma a minha camisa. Não me larga um instante; se eu for pra casa de condução, pago. Se compro um jornal, o papel é importado, se subo num elevador, a marca é Otis, se como pão, o trigo vem da Argentina.

ANJO — Esqueci de dizer que essa calça é de linho irlandês.

JOSÉ (*entrega-lhe as calças*) — Só falta eu me suicidar (*põe o revolver no ouvido*).

ANJO (*afobado*) — Não, isso não, pelo amor de Deus, não faça isso. José da Silva, não se mate! Não! (*chora*).

JOSÉ (*comovido*) — Pelo menos você tem coração, não quer me ver morto.

ANJO — Não é isso, pode se matar à vontade, mas antes não esqueça de pagar *royalties* para a Smith & Wesson, fabricante de armas desde 1837 (*leva o revólver*). Agora pode morrer (*José dá gargalhadas*).

MULHER (*entra assim que o Anjo sai*) — Está rindo de quê? É por isso que a gente vive nesta miséria. Eles te roubam até as calças, e ainda por cima você acha graça.

JOSÉ (*em segredo*) — Nós enganamos ele.

MULHER — Ele é que nos roubou.

JOSÉ (*baixinho*) — Imagina se ele descobre que a minha cueca é de *nylon*. Eu acabava nu... (*ri*).

Apêndice n.º 11

SOBRE OS CONCEITOS DE ARCAICO E MODERNO

O progresso existe! Os homens inventam novos processos de produção de bens materiais. Inventam também novos bens materiais. A medicina descobre novos medicamentos, a arquitetura novas formas arquitetônicas, a química novas substâncias, a arte novos estilos. Todos estes descobrimentos servem para satisfazer necessidades reais do homem, sejam objetivas (comer, transportar, vestir) sejam subjetivas (prazer estético).

Como o progresso existe incontestavelmente promove a transformação da sociedade, temos que concordar que existem sociedades mais desenvolvidas que outras. Há sociedades nas quais o progresso alcançou um desenvolvimento mais amplo e promoveu transformações mais amplas. Portanto, podemos dizer que existem sociedades arcaicas, outras modernas e todos os tipos de sociedades intermediárias. Podemos igualmente dizer que, para a satisfação de determinadas necessidades do homem, existem processos arcaicos e modernos.

Um processo é arcaico se comprado a um outro que, realizando as mesmas funções, seja moderno. Nenhum processo ou sociedade é arcaica em si mesma. O que o torna arcaico é a comparação com outro processo que apresente melhores resultados: maior produção, maior rapidez, maior eficácia, caso se refiram a, por exemplo, tecelagem, transporte e medicina. Concluímos então, que um trem elétrico é moderno em relação ao arcaico trem a carvão, o navio a vapor em relação ao veleiro, a lancha a motor em relação ao barco a remo, pois satisfazendo a mesma necessidade de transporte, são capazes de maior velocidade e são mais confortáveis. Com relação à necessidade que tem o corpo humano de ser sadio, a medicina moderna, nos seus últimos aspectos, é certamente moderna, confrontada com os arcaicos métodos de Hipócrates. Com relação à nossa necessidade de nos vestirmos, as fábricas de tecelagem de hoje, imensas e complexas, são modernas em vista dos teares da Idade Média.

Nada é moderno em si mesmo, mas somente relacionado à sua contraparte. Nada é eternamente moderno, pois existe o progresso que sempre criará novas contrapartes. Os atuais antibióticos são modernos relacionados com as ervas do passado, mas serão arcaicos relacionados com os novos descobrimentos científicos que inevitavelmente ocorrerão.

As sociedades humanas não são igualmente constituídas. Há sociedades feudais, capitalistas, neocapitalistas, imperialistas, oligárquicas, fascistas, socialistas, nacional-socialistas, tribais, comunistas etc. Portanto, não se pode supor que o progresso alcançado por uma sociedade para a satisfação de *suas* necessidades possa ser considerado progresso por outras sociedades que não têm as mesmas urgências. Tudo é relativo: se o progresso se refere à satisfação de uma necessidade humana geral, ele criará processos modernos, em geral, que sirvam para toda a humanidade, porque todos os homens têm necessidade de transportar coisas e de se transportarem também. Mas a fabricação de uma pílula contra a intoxicação produzida pelas grandes cidades é progresso, unicamente em relação às grandes cidades.

Resumindo: o progresso cria processos modernos, mas é preciso aclarar que nem todos os processos modernos são *superiores* a todos os processos arcaicos, porque cada sociedade apresenta suas próprias necessidades e dirige-se às suas próprias metas através de seus próprios caminhos.

Assim, do ponto de vista de um homem situado numa sociedade dita "arcaica", ou de um homem que usa um processo dito "arcaico" para satisfazer sua necessidade ou a da sociedade, existem pelo menos três categorias de "moderno":

a) POSSÍVEL
b) FANTÁSTICO
c) FICTÍCIO

MODERNO POSSÍVEL

O moderno possível refere-se a tudo o que uma sociedade mais desenvolvida pode oferecer como alternativa a uma sociedade menos desenvolvida, do ponto de vista da técnica, ciência, métodos de produção, bens materiais, descobrimentos etc. Quando se descobre uma vacina contra a poliomielite, todas as outras formas de combate contra essa enfermidade se tornam arcaicas. Esse tipo de moderno refere-se também a todo o novo que possa surgir dentro de uma sociedade independentemente de seu grau de desenvolvimento. A roda torna arcaicas as anteriores formas de transporte animal que gastam mais energia. O avião a jato torna arcaicos os aviões a hélice para o transporte intercontinental, ainda que não ocorra o mesmo para o transporte em pequenas distâncias. O aparecimento do trator torna arcaico o arado puxado por uma junta de bois.

MODERNO FANTÁSTICO

Deve ficar claro que para que um invento seja utilizável por uma sociedade, é preciso que existam condições para seu emprego — quer dizer, que seja possível, além de ser real. Por exemplo, pode ocorrer que em determinadas regiões montanhosas, a forma moderna de arar a terra continue a ser o arado a bois, considerada a impossibilidade de mobilização do trator, que é o moderno fantástico, pois não serve para nada.

O rádio elétrico é outro exemplo de moderno fantástico, para sociedades que não possuem luz elétrica. O rádio elétrico pode satisfazer a necessidade humana de informação, mas é fantástico (quer dizer, é um produto da fantasia) como voar sem asas — as duas coisas não são mais que produto da imaginação, tem uma existência puramente ideal, irreal. O rádio elétrico existe mas, sem eletricidade, não existe enquanto "rádio elétrico". Não é rádio, muito menos elétrico.

É importante notar que o moderno fantástico tende a converter-se em moderno possível na medida em que uma sociedade se desenvolve tecnologicamente. Esta característica é fantástica somente no tempo e tende a converter-se em possível e presente.

MODERNO FICTÍCIO

Finalmente é preciso compreender que o progresso é determinado pelas necessidades de *cada* momento de seu desenvolvimento quando se expõem urgências específicas desse momento e dessa sociedade. As sociedades divididas em classes terão, pois, forçosamente necessidades divididas, ou diferentes, ainda que não todas.

Mesmo que se trate de uma sociedade capitalista, todos os homens têm necessidade de transportar-se. Mas as classes trabalhadoras e exploradoras não têm a mesma forma de satisfazer suas necessidades. Os veículos "populares" tendem a transportar o maior número de pessoas, enquanto os veículos burgueses transportam o menor número, nas condições mais confortáveis.

A moda é o exemplo mais cabal do moderno fictício. O carro mais moderno não é obrigatoriamente o que transporta maior número de pessoas no menor tempo possível, como seria de se supor, tratando-se de objetos destinados à condução de pessoas. O carro mais moderno, muitas vezes, é o que satisfaz o prazer estético burguês, com um novo desenho, ainda que possa ter exatamente as mesmas características do carro do ano anterior, no que se refere ao motor e a outros detalhes técnicos.

A moda contém dois aspectos: de um lado, considerando que o poder econômico das sociedades exploradoras concentra-se em um pequeno setor da população, tenta fazer que esse setor compre reiteradamente os mesmos produtos, centralizando no mínimo de mercado o máximo de vendas; por outro lado, a moda satisfaz a necessidade subjetiva burguesa de mostrar-se cada um, individualmente... E cada um mostra-se igual a todos os diferentes... Todos os diferentes são iguais...

Paradoxalmente, no que diz respeito à roupa, a moda pode determinar que o vestido da avó, esburacado pela traça, seja mais moderno que o vestido que a moça de dezoito anos usou no ano passado... A moda pode fazer com que, presentemente, o passado se converta em futuro.

Conclui-se que o novo não é necessariamente o *moderno* ou, se o é, pode ser que se trate de um moderno fictício, e não de um moderno real, quer dizer, de um moderno subjetivo e não de um moderno objetivo!

Apêndice n.º 12

EXISTEM MUITAS FORMAS DE TEATRO POPULAR: EU PREFIRO TODAS

Mais de setecentos trabalhadores do teatro latino-americano reuniram-se no México, no final do mês de junho deste ano. Formavam trinta grupos de teatro chicano e outros vinte e oito provinham do México, Guatemala, Honduras, Salvador, Costa Rica, Peru, Colômbia, Venezuela e Argentina. Eram atores, cantores, diretores, cenógrafos, professores. Procuravam, pela quinta vez nestes últimos cinco anos, trocar experiências, informações e críticas. Procuravam caminhos para o teatro da nossa América. De "Nuestra América", como dizia José Marti.

Eram grupos com experiências muito diferentes: alguns veteranos de longa data; outros, formados na véspera do Festival. Mas todos queriam organizar a luta comum, a unidade dentro da grande variedade de estilos, de possibilidades e de nomes: Teatro Camponês, Laboratório, Machete, Popular; ou dos Bairros, dos Pobres, da Gente do Povo; ou Os Filhos do Sol, O Espírito de Aztlan, A Consciência Mexicoyotl, Teatro da Raça e Teatro Infantil da Racinha; ou Teatro da Esperança, Teatro Malqueridos, Teatro do Piolho e também o grupo exclusivamente feminino, As Baratas em Ação. Estavam todos incorporados no TENAZ (Teatro Nacional de Aztlan) e vinham integrar-se com os grupos irmãos da América Latina: o teatro experimental de Cáli, La Candelaria de Colombia, Universitário de Maracaibo, Teatro de Trujillo (Peru), Tiempo Ovillo do Paraguai e até de Neuquén.

Nunca se falou tanto de unidade. O manifesto inicial proclamou-o: "UNIDADE com os povos irmãos da América; UNIDADE com os teatros populares de libertação; UNIDADE com a nossa luta social do continente; UNIDADE com a nossa causa espiritual internacional; UNIDADE com as nossas raízes indígenas; UNIDADE com o nosso coração ameríndio". E os que conheciam explicavam aos outros o significado do princípio fundamental da filosofia maia, o "IN LAK' ECH": "Tu és o meu outro eu; se te amo e respeito, amo-me e respeito-me a mim mesmo; se te faço mal, a mim mesmo o estou fazendo".

Para que se compreenda esta infatigável busca da unidade ultrapassando todas as diferenças, temos que ter em mente que a divisão e o fracionamento das forças que deveriam lutar lado a lado, foi a causa fundamental de muitas derrotas que os mexicanos ainda hoje lamentam. Quando Hernán Cortés chegou ao México, seus habitantes estavam longe da necessária unidade para enfrentá-lo. Sob o Império dos mechicas, muitos povos lutavam entre si e alguns ajudaram o invasor, que soube explorar o antagonismo de mechicas, tarasos, chichimecos e tlaxcaltecas. E quando os maias se renderam aos espanhóis, os huastecos e os totonacas não vieram em seu auxílio. Da mesma forma, no século passado, quando o Texas "decidiu" incorporar-se aos Estados Unidos, o governo do entregador e *bon vivant* Santana teve que lutar contra os ianques, ao mesmo tempo em que devia enfrentar as províncias anexadas também ao território dos norte-americanos. Os mexicanos receberam por estes territórios quinze milhões de dólares. Desunidos, perderam mais da metade do território, em que se encontravam, além de suas terras mais produtivas, suas maiores reservas de petróleo (Texas) e de ouro (Califórnia).

Este festival começou, então, com o signo da unidade. Mas nossa unidade não nega a pluralidade de caminhos. Reunidos, pudemos comprovar a grande amplitude da investigação teatral que se processa hoje em dia em nosso continente.

TENAZ

O primeiro teatro chicano, o "Campesino", nasceu diretamente da luta política e foi uma de suas manifestações. Nos territórios que pertenceram ao México e foram anexados aos Estados Unidos, os chicanos (ex-mexicanos) sofreram uma terrível repressão. Um operário rural chicano ganha sempre menos que um anglo (como se chamam os chicanos norte-americanos). Se a este pagam dois dólares pela apanha da uva, um chicano pode esperar uns vinte, talvez uns cinqüenta, ou no máximo uns oitenta por cento, mas nunca mais do que isso. É notório o desprezo dos rancheiros locais pelos chicanos. Em 1970 o *Sunday Times* publicou uma reportagem de Norman Lewis, em que se denunciava que, em determinadas regiões povoadas pelos chicanos, os aviões lançavam inseticidas sobre as colheitas: de setecentos e setenta e quatro trabalhadores examinados, seiscentos e cinqüenta e três apresentavam sintomas de envenenamento. O preconceito racial volta-se contra todos os *non-white* e, até hoje, em muitas cidades do sul e do sudoeste, os chicanos não se podem sentar em qualquer lugar de um ônibus, restaurante ou cinema. A agressão é também cultural: nas escolas ensina-se a história do México desde a perspectiva antimexicana dos Estados Unidos.

Em 1962, César Cháves, o líder camponês, fundou um sindicato agrícola em Delano, que três anos mais tarde se juntou a outro grupo formando o UFWOC (United Farm Workers Committee). Desde 1965 o UFWOC lidera as manifestações camponesas usando como arma principal a greve e o boicote à compra da uva, alface etc., promovendo eficazmente a organização dos trabalhadores rurais. Estritamente vinculada a esta organização sindical, nasceu o Teatro Campesino, dirigido por Luís Valdez desde sua fundação (1965). A filosofia deste grupo teatral é a mesma que a de César Chávez, líder pacifista: "Para lutar contra o racismo, contra a violência, temos que usar a não-violência".

As primeiras obras referiam-se a fatos concretos, a necessidades imediatas. Na famosa marcha de trabalhadores rurais desde Delano a Sacramento (quatrocentos e cinqüenta quilômetros), o grupo teatral apresentava curtos espetáculos, *sketches,* durante o trajeto. Estas primeiras obras pertenciam a uma estilo que eles chamam de "atos": caracterizações grosseiras, "algo entre Brecht e Cantinflas" (Valdéz). cenografia rudimentar, porém com uma idéia muito precisa do que era necessário dizer. Tratava-se de um teatro divertido, popular e sobretudo educativo, que procurava afirmar os direitos do camponês chicano e resgatar os valores de sua cultura.

"Eu não espero o orgasmo político de uma revolução para amanhã, isso é um delírio; mas estou disposto a trabalhar tão duro quanto possa, toda a minha vida até que caia morto, para desenvolver um teatro que expresse as necessidades do nosso povo e que dê testemunho da verdade do movimento" — disse Valdéz.

Por muitos anos, o Teatro Camponês apresentou estes atos, simples e diretos sobre seus problemas imediatos. Depois, seus elementos decidiram aprofundar um pouco mais sua investigação teatral e separaram-se do sindicato de César Chávez, ainda que mantivessem com ele estreitas relações e continuem trabalhando para os mesmos espectadores, fundamentalmente os trabalhadores rurais, os chicanos das grandes cidades e os elementos de outras minorias também marginalizadas. Radicaram-se na pequena povoação de San Juan Bautista (com pouco mais de mil habitantes) e lá começaram a trabalhar os *mitos,* seu atual estilo. A partir do esquema deste grupo fundara-se mais de cem grupos chicanos que, na atualidade, estão integrados na TENAZ. Muitos destes grupos originados direta ou indiretamente do trabalho do Teatro Camponês, questionam agora sua direção. Na cidade do México, os debates mais interessantes centram-se em *La Carpa de los Rascuachis,* última produção do Teatro Campesino.

CLETA — UNAM

Até há muito pouco tempo o teatro mexicano dava reduzidos exemplos de experimentação e sofria, como sucede em muitas capitais latino-americanas, o mimetismo em relação à Broadway e às metrópoles européias. No ano passado fundou-se o Centro Livre de Experimentação Teatral e Artística, integrado por estudantes da Universidade Autônoma de México. Os donos da Universidade decidiram não reconhecer o CLETA, porém os membros do Centro Livre ocuparam o lugar na Universidade onde trabalhavam, o Teatro Foro Isabelino e, até a data de hoje, ainda não houve conciliação. As autoridades universitárias temem um conflito mais aberto com o CLETA, pois este conta com o apoio do poderoso Sindicato de Trabalhadores e Empregados da Universidade, grêmio que desde a sua organização sempre atingiu todos os objetivos das greves que desencadeou. A partir do CLETA da Cidade do México, muitos grupos similares fundaram-se em todo o território nacional. CLETA, além disso, incorporou alguns grupos mais veteranos, como Los Mascarones. O seu diretor, Mariano Leiva, comentou:

"Os colonizadores espanhóis fizeram crescer campanários católicos sobre os templos indígenas e destruíram as pirâmides que encontraram. Hoje, cabe-nos descobrir essas raízes, desprezadas durante tantos séculos, para apresentá-las ao povo como um motivo de orgulho e não de vergonha. Mas temos também o dever de desmascarar a nossa história atual e a política que sob o nome da Revolução Institucionalizada se instalou no poder. Cerca de oitenta por cento do nosso comércio exterior está manipulado pelos grandes monopólios norte-americanos e esta dependência imperialista estende-se ao campo da assistência técnica e cultural, utilizando os meios de comunicação e transformando a TV em uma verdadeira matança cultural. Cara adentro, dá-se uma colonialismo interno dos setores desenvolvidos sobre os mais atrasados. Os indígenas, uns vinte por cento dos mexicanos, vivem em condições sub-humanas, explorados pelos caciques políticos e pelo sistema sócio-econômico. Mais de doze milhões de trabalhadores rurais vivem miseravelmente e com meios de produção antiquados, e o cordão de marginalização social das grandes cidades é dilacerante. . ."

Com este ambiente e objetivos trabalham os grupos do CLETA. Para eles e para os latino-americanos que concorreram no Festival, o principal inimigo era o imperialismo. O encontro teve como objetivo unificar a estratégia de todos os grupos para combater o inimigo comum.

A procura das raízes

Há vinte anos atrás, muitos negros norte-americanos gastavam seu dinheiro em alisar o cabelo para fazê-lo igual ao dos brancos. Eram negros massacrados pela cultura dos brancos, pelos seus valores morais, pela sua estética.

Hoje, a maioria dos negros que passeia pelas ruas de Nova York exibe seu *african look* e veste-se com as multicores camisas africanas. "Black is beautiful". E o mesmo se passa na atualidade, com os chicanos e com muitos latino-americanos. Querem encontrar seus próprios valores, resgatar sua cultura, conhecer sua verdadeira identidade. Os jovens Francisco e Montezuma, personagens de uma peça chicana, não querem ser chamados Frank e Monty: querem ser quem são.

"Creio que a coisa mais importante do nosso teatro é o barulho, o nosso barulho" — disse Luís Valdez. "Nós gostamos de fazer ruído. E nos Estados Unidos os mexicanos não podem fazer seu ruído, porque querem que conservemos nossas bocas caladas nas ruas, nas cantinas. Por aqui não são vistos os vendedores de *tacos* e *tamales* (4) gritando nas esquinas. Há leis, há ruas e há veredas. *Shut up!* Aprenda inglês. Ninguém pode fazer uma serenata porque logo lhe caem em cima e prendem-no. Não se pode cantar um 'corrido', não pode gritar áiáiáiáiáiái. Não senhor, isso não! E nós gostamos de fazer barulho".

A procura de identidade apenas começa com o barulho na rua, nos teatros, nos tribunais. No poema *Pensamento Serpentino,* disse Valdéz:

> "Jesucristo es Quetzalcoatl:
> se acabó la colonización!
> La Virgen de Guadalupe es Tonantzin:
> se acabó el sufrimiento!
> El Universo es Aztlán:
> La Revolución es ahora!"

E mais adiante proclama:

> "Tenemos que convertirnos en neo-mayas".

Aí começa o perigo. Nos debates do festival todos concordávamos em que se deve investigar as raízes, procurar o passado.

Mas, não podíamos também aceitar a idealização, a visão romântica desse passado. Eu não posso estar de acordo com o *Pensamento Serpentino* quando afirma:

> "Así es que el concepto cristiano
> 'ama a tu prójimo como a ti mismo'
> estaba tan integrado em el comportamiento diario de los mayas
> que ellos no podían siquiera pensar en actuar de otra manera".

---

(4) Comidas típicas mexicanas, muito picantes.

Podemos pensar que isto não é uma procura das raízes mas, ao contrário uma ficção a-histórica. De que maias fala o poema? Certamente não dos que existiram historicamente. Sabemos que os maias praticavam os sacrifícios humanos, abrindo o peito das vítimas no altar e oferecendo o sangue a seus deuses. E não só os maias. No ano de 1847, na inauguração de um novo templo em Tenochtitlán, os astecas sacrificaram ao deus Huitzilopochtli nada menos do que vinte mil prisioneiros de guerra. Então parece-nos falsa a afirmação, editorial da revista *Teatro Chicano* quando diz: "...o espírito índio pré-hispânico, espírito limpo de todo o egoísmo, cheio de igualdade e luta. É uma cultura de amor, de irmandade e de ajuda".

Sabemos que tal igualdade é falsa, que nunca existiu. As cidades maias eram governadas *hereditariamente* por chefes assessorados por sacerdotes; as tribos que os astecas subjulgavam eram obrigadas a pagar tributo e a oferecer vítimas para os sacrifícios. Existia a desigualdade, como ainda hoje existe.

Alguns argumentavam que essa idealização do passado cumpre uma função. Mas é oportuno perguntar: pode a mentira cumprir um papel revolucionário? Eu acredito que não.

La Carpa de los Rascuachis

A procura da identidade compreende também o estudo do presente. *La Carpa de los Rascuachis* foi o espetáculo apresentado pelo Teatro Campesino no Festival. Trata do problema chicano, a emigração para o norte, as relações familiares e a luta de classes. Conta a história de Jesus Rascuachi que, para libertar-se, viaja para os Estados Unidos, tropeça na sociedade agressiva e termina por descarregar sobre sua mulher a violência que recebe; conta também a do chicano Luís Rascuachi que vai viver na cidade grande, torna-se policial e acaba oprimindo seus concidadãos; e relata a vida de Macário Rascauchi, um falso revolucionário, que acaba consumido pelo seu ódio ao imperialismo. A solução de todos os problemas manifesta-se na obra em dois níveis: César Chávez e seu sindicato, de um lado e, do outro, a intervenção milagrosa da Virgem de Guadalupe.

Esta intervenção da Virgem provocou os mais violentos debates durante todo o festival. Ninguém negava a possibilidade da inclusão da Virgem de Guadalupe numa obra teatral, mas se questionava a natureza de sua intervenção. Na *Carpa,* isto ocorria de duas maneiras: 1. a Virgem aparece ao chicano transformado em policial, durante um ato de repressão; o chicano compreende que não pode continuar crendo em tudo o que a Virgem significa para ele, ao mesmo tempo, assumindo o papel de repressor; decide, pois, abandonar a polícia porque esta desenvolve uma tarefa injusta na defesa dos exploradores anglos e contra os explorados, seus irmãos chicanos; 2. na segunda variante, a intervenção da Virgem tem um sentido menos simbólico: mata diretamente o diabo, salvando milagrosamente o herói que se acreditava perdido.

Os dois casos são evidentemente diferentes: no primeiro, a imagem da Virgem serve de símbolo de todas as coisas boas e justas, mas o atuante é o homem que *decide* deixar de ser policial. No segundo caso a ação salvadora é obra da Virgem de Guadalupe e não do homem.

Aldo Guglielmoni perguntava: "Qual é a diferença entre esta Virgem e o Super-homem?" Nenhuma. A ação salvadora da Virgem coloca-se como um milagre extraterreno, super-humano. Guadalupe-*ex-machina*. E um teatro popular não tem o direito de apresentar a seus espectadores soluções extraterrenas. Seu principal dever é mostrar o contrário: "O homem é o destino do homem", como disse Bertolt Brecht em *A Mãe*, a obra montada pelo grupo do San Francisco Mime Troupe, um dos mais extraordinários elencos norte-americanos, também presente no Festival.

La Carpa de los Rascauchis é uma etapa na investigação do Teatro Campesino, que estuda os mitos de seu povo. É um espetáculo de grande vivacidade e riqueza, estimulante e divertido. Mas a confusão ideológica do Teatro Campesino faz com que o diabo, milagrosamente derrotado, seja o mesmo personagem que oferece a um, uma metralhadora para ir lutar no Vietnã, a outro a metralhadora para se transformar em policial e, a um terceiro, o livro vermelho de Mao Tsé-tung. O Teatro Campesino compreenderá, sem dúvida, daqui a algum tempo, que não se trata do mesmo diabo... (5)

A desmitificação do mito

Dentro da enorme riqueza do Festival, cada espetáculo tinha sempre seu extremo oposto. Tal era o caso de *El Crucificado*, do grupo Fantoche-Laboratório, do CLETA. Baseado num texto de Carlos Solórzano, o elenco criou coletivamente um espetáculo que mostra um grupo de pessoas que anualmente representam a vida de Cristo. Isto é muito comum em várias cidades latino-americanas.

No México é famosa a Paixão de Ixtapalapa pela veracidade e, também, pela ferocidade com que os atores amadores interpretam todos os anos os episódios da vida de Cristo. É conhecido o fato de o ator que fez Cristo ter de ser hospitalizado repetidas vezes. O mesmo ator volta ano após ano a representar o mesmo papel e a suportar idênticas violências durante os doze passos da Via Crucis, porque o papel significa uma grande honra para o intérprete.

Mas, na peça do CLETA, o ator que fazia sempre Jesus Cristo decide não mais interpretar esse papel. Os demais atores (os Apóstolos, Caifás, a Madalena, a Virgem Maria) em vão tentam convencê-lo. Enquanto isso bebem cerveja; dão de beber ao Cristo e, para nosso assombro, vendem-na ao público. Depois de uma hora de conversa e várias garrafas, tanto o elenco como boa parte do público mostram visíveis (e audíveis) sinais de bebedeira. A obra de Solórzano serve de guião à improvisação, neste caso, inevitável. Ao Cristo fazem-lhe de tudo. O mínimo é fazê-lo correr, como a um touro, diante do altar onde deve ser crucificado. E nada direi das tentativas de violação sexual a Madalena e também a outros personagens bíblicos mais respeitáveis que a pecadora.

Como compreender este espetáculo? Quantos são as intenções de seus autores? Que finalidade cumpre? Quanto a mim, têm uma dupla finalidade: 1. desmistificar a Paixão de Cristo, ritual tantas vezes utilizado pelas classes dominantes; 2. desmistificar certos rituais teatrais.

A obra não economiza agressão contra aqueles que usam a vida de Cristo com propósitos não religiosos. Aparece o interesse dos comerciantes pela Paixão, mostra-se os senhores que aí inoculam sua própria ideologia para que Jesus diga coisas que a eles convém e, por último, não se ocultam as tortuosidades da Igreja e de seus maus representantes. Em nenhum momento o espetáculo ataca diretamente a Cristo. Os personagens estão vestidos com as roupas de Cristo, de Madalena, da Virgem, mas não são Jesus e sua Família, porque mantêm a personalidade dos habitantes do lugar que pretendem representar a vida de Cristo. Quer dizer, o que se pretende desmistificar é a utilização da "Vida de Cristo" e não a vida de Cristo em si mesma. Porém isso não diminui o impacto causado pela visão de um ator vestido de Cristo, com sua coroa de espinhos e outros detalhes, que se comporta como um touro na arena e deve escapar às investidas sexuais dos restantes personagens.

Por outro lado, o espetáculo ataca também alguns ritos teatrais. Desde sempre foi permitido que os atores interpretem personagens bêbados, mas não que se embebedem realmente. Isso não! Nesta obra, alguns dos atores estavam *efetivamente* bêbados. E ainda mais. Os espectadores não só confraternizam com o elenco (e isso, em geral,

---

(5) Dois anos mais tarde, em 1976, assisti à nova versão de *La Carpa de los Rascauchis*, durante o Festival Mundial de Teatro, em Nancy França. O final, para grande alegria minha, estava completamente modificado. O Teatro Campesino tinha compreendido e aceitado, com maturidade, as críticas dos companheiros do Festival do México.

está admitido), mas também se embebedam juntos. O que os ritos proíbem, aqui se permite!

Foi uma experiência extremamente importante mas que, lamentavelmente, não se levou até às últimas conseqüências. No final, os atores subitamente dão uma reviravolta no espetáculo: acusam o público de conivência com a "Vida de Cristo", censuram-no por terem aceitado a cerveja, e o espetáculo termina num terrível clima de repressão e moralismo.

Os vendedores ambulantes de Puebla

Um dos grupos participantes aproveitava seus momentos livres no Festival para vender limões, cebolas e vegetais na rua. Esta era sua profissão: vendedores ambulantes na cidade de Puebla. Enquanto durou o Festival aproveitaram o intervalo entre um espetáculo e um tribunal, entre um ateliê de expressão corporal e um seminário político, para trabalhar e ganhar um pouco de dinheiro em sua atividade permanente.

Como nasceu este grupo? Um dos atores explica:

— "Nós estávamos vendendo, chegavam os inspetores e nos tiravam a mercadoria. Protestávamos, mas eles diziam: "Tragam a mercadoria que já vamos discutir isso", e cada um de nós ficava sem saber o que fazer. Na Administração Municipal dizia-nos: "Mas não entendem que é para isso que existem os mercados?" Fomos aos mercados, mas correram conosco, dizendo que impedíamos as calçadas. Então, só se pode vender na rua. Porque o trabalhador não tem terras e por isso vem à cidade à procura de serviço. Aqui depara-se com a surpresa de que também não há trabalho. Que fazer? Semeia, nalgum lugar afastado, milho, feijão e hortaliças e põe-se a vender pelas ruas, para ganhar o necessário ao sustento de sua casa.

Seu companheiro acrescenta:

— A repressão é violenta. Na de outubro de 1973 houve mortos e feridos, além de muitas prisões. Ficamos na rua, junto das crianças e dos velhos, quando de madrugada chegou um carro de policiais e correram com a gente e com a mercadoria. Morreram crianças, porque as mães não tiveram tempo de protegê-las; morreram velhos que, ao receberam as balas, ainda não tinham percebido o que se passava. Depois, a polícia recolheu a mercadoria e queimou-a, e vieram os bombeiros para que não se visse o sangue e o povo não percebesse a repressão.

Outro acrescenta:

— Quando estamos, com nossos filhos, vendendo nossas coisas, eles os burgueses, que são os do dinheiro, tratam-nos como lhes apetece e, quando lhes dizemos que não pisem em nossa mercadoria, quando reclamamos nossos direitos, respondem-nos com evasivas... Por isso sentimos ódio contra os ricos que nos tratam dessa forma.

— E como se formou o grupo teatral?

— O povo não gosta de discursos políticos. Por isso, decidimos fazer teatro para poder conscientizar. Vamos ao povo com nosso teatro. O movimento dos ambulantes conta com muita gente...

— Sim, e desde que começamos a fazer teatro as pessoas compram mais de nós...

— No princípio, os que fazíamos teatro éramos de uma só família: a mãe, os irmãos. Mas depois, percebemos que devíamos incorporar mais gente, para que o teatro fosse se desenvolvendo. Os estudantes do CLETA nos ajudaram a formar o grupo e nos ensinaram um pouco de teatro.

— Dá para compreender? Não fazemos teatro por prazer. Este teatro não é feito por gosto, para que nos aplaudam. Só queremos que os operários e trabalhadores rurais que assistem a nossos espetáculos tomem consciência da realidade e, se for possível, que formem seu próprio teatro. Em cada repressão parece que estamos sentindo outra vez a repressão na rua.

Os elementos do grupo afirmam que desde que começaram a fazer teatro obtiveram resultados práticos e concretos, e não só prazeres estéticos. Que resultados?

— Antes o policial nos tirava a mercadoria e nos chamava de "criminosos". Não podíamos discutir, porque éramos logo presos. Agora, como estamos organizados — e isso com a ajuda do teatro —, neutralizamos e até anulamos qualquer ação policial. Em nossa obra há uma cena em que uma senhora está vendendo e quando chega o policial e pretende tirar-lhe a mercadoria, nós a defendemos e atacamos o repressor. Fazemos no teatro, porque também o fazemos na realidade. É assim. Agora resistimos. Temos esta tática: quando temos algum problema, a primeira coisa que fazemos é nos agruparmos e lutarmos juntos. Existem companheiros que iniciam um protesto em vão, individual, e a isso chamamos "prática de recâmara", porque não leva a nada. Existem também algumas mulheres que quando chega a polícia, saem a "dar uma volta com o delegado". Não, companheiros, isso não pode ser! Isso não é uma forma correta de lutar, porque estão a procurar solução fácil, individual. O teatro serve para ensinar todas estas coisas.

O espetáculo dos vendedores ambulantes é de extrema simplicidade. Cenas muito curtas, suficientes para ilustrar cada situação: a venda de mercadorias, a chegada da polícia, a detenção, a ida à delegacia, um inspetor ladrão, a prisão, a união dos vendedores, a luta comum. Os meios teatrais são compatíveis com a pobreza econômica. Os atores vestem-se com suas roupas habituais e alguns elementos caracterizam cada personagem. Um chapéu onde se lê "polícia", um pau: cada vez que o policial deve dizer uma palavra, bate com o pau no seu interlocutor, ainda que este seja um oficial superior. São personagens mecanizados, como o operário de *Tempos Modernos* de Chaplin. Sua função é bater? Então eles batem. E quando se trata de um oficial superior, além de bater-lhe, fazem-lhe carícias na cara. O automóvel é feito com mímica: um ator sobre nas costas de outro e os dois, com as caras mais sérias do mundo, trafegam no trânsito mais intenso. As mulheres que têm filhos levam-nos à cena: os vendedores não dispõem de creches.

O espetáculo foi, sem dúvida, um dos grandes êxitos do Festival. Possuía, incontestavelmente, qualidade e sua função — estética e política — era muito importante. Admitido isto, tínhamos desejado que a obra fosse mais além da simples contestação dos fatos reais, mais além dos fenômenos e que pudesse também revelar as leis que regem esses fenômenos. A vida dos vendedores ambulantes é terrível. Sofrem uma violenta repressão. Mas, se os policiais se convertessem em gente boa e compreensiva, a vida dos ambulantes seria melhor? A existência da profissão de vendedor ambulante, não significa por si mesma a pior opressão? Uma obra de teatro será tanto melhor, na medida em que possa mostrar o fato concreto e, simultaneamente, o que se esconde por detrás desse fato.

Não se pode, entretanto, pedir demasiado. Já é uma felicidade que os vendedores ambulantes de Puebla tenham descoberto o teatro como forma válida e eficiente de analisar e revelar seus problemas. E mais importante ainda é que ajudem, como estão fazendo, seus irmãos vendedores ambulantes de outras cidades do México, para que utilizem o teatro como arma de luta.

A proclamação dos vendedores ambulantes de Puebla diz: "Operários, trabalhadores das estradas de ferro, trabalhadores rurais, ambulantes, estudantes, devemo-nos unir com todas as massas populares, com todas as organizações independentes. Todos vocês sabem que os artigos de primeira necessidade aumentam todos os dias e nada baixa de preço, e a classe pobre continua sempre machucada e humilhada. Entretanto, para a burguesia está presente o governo, cuidando de seus interesses, de sua riqueza. Para nós, os humildes, não há nada disso. Não importa! Devemos nos organizar com força, com ódio, e lutar pelo que é nosso, com todas as massas populares e assim, unidos, derrotaremos a burguesia que nos explora. Assim, unidos, lograremos alcançar a vitória. Até a vitória final, companheiros."

Esta proclamação é lida no final de todos os espetáculos dos vendedores ambulantes. E o público sempre se emociona. Porque sempre compreende.

As muitas maneiras de se fazer teatro popular

Todas as noites víamos quatro espetáculos diferentes e ainda por cima alguns números musicais isolados. Todas as manhãs nos reuníamos para discutir sobre os espetáculos da noite anterior e, enquanto almoçávamos iniciávamos os seminários sobre a situação política em nossos respectivos países. Pelas três e meia, começávamos com os trabalhos práticos. Quer dizer, durante quatorze horas diárias participávamos do mais variado intercâmbio e idéias, estilos, formas, ritmos, situações políticas, cores, táticas e estratégias.

Os espetáculos que se sucediam nos teatros Jorge Negrete e Comonfort eram bem diferentes. Alguns, como o Teatro Experimental de Cáli (dirigido por Enrique Buenaventura), dedicavam-se ao esclarecimento de fatos históricos recentes, neste caso a matança de milhares de trabalhadores rurais ordenada sob a inspiração da United Fruit Company. A obra está baseada numa sólida investigação documental. Numa linha mais clownesca, mas também baseada numa investigação feita num dos bairros populares chamado "Invasiones", apresentou-se o grupo "La Candelaria", com *La Ciudad Dorada* (dirigido por Santiago García). "Los Mascarones" tentaram explicar a natureza do capitalismo, a luta de classes e a mais-valia, através da união de cantos corais e expressão corporal, muita música e pouco diálogo. O grupo de São Luís Postosí, cidade tremendamente moralista, analisava sua sociedade desde o ponto de vista dos jovens escolares ansiosos por suas primeiras experiências sexuais, impacientes ante tanto moralismo. Denunciava, igualmente, a repressão e procurava desmitificar as tradições nacionais. O Teatro Universitário de Zulia denunciava a existência de campos de concentração e de torturas na Venezuela, ao mesmo tempo em que os universitários de Trujillo faziam o mesmo com minha peça *Torquemada,* que se refere ao Brasil. "Las Cucarachas en Acción" defendiam a emancipação da mulher, enquanto o único grupo não latino do Festival, "The San Francisco Mime Troupe", oferecia sua extraordinária versão de *A Mãe*. A presença deste grupo, além de grata por sua qualidade, foi importante porque marcou nitidamente o caráter popular do mesmo: além da Raça, além dos Latinos, além das Mulheres, são os povos que se libertam, sejam latinos ou anglos, brancos ou negros.

Gilberto Gil, referindo-se à música brasileira, afirmou que existia uma enorme variedade de formas populares e que ele, pessoalmente, preferia todas. Foi essa idéia que eu tive presente comigo durante quatorze dias do Festival. Para quê discutir qual é a melhor forma, o estilo mais adequado, a dramaturgia superior? O que de mais importante está acontecendo no Teatro Latino-Americano é, precisamente, sua variedade de pesquisa. Parafraseando Gilberto Gil, eu diria: "Existem muitas formas de se fazer teatro popular latino-americano. Eu prefiro todas."

NOTA

Esta sistematização foi preparada sobretudo a partir do conhecimento direto ou de informações sobre o trabalho dos seguintes diretores, grupos teatrais ou organizações culturais:

BRASIL. Teatro Arena de São Paulo, Núcleo (Augusto Boal); Teatro Ruth Escobar; Centros Populares de Cultura, especialmente o da União Nacional de Estudantes e o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco.

COLÔMBIA. La Candelaria (Santiago García), Teatro Experimental de Cali (Enrique Buenaventura), El Local (Miguel Torres), La Mama (Edy Armando), Teatro Popular de Bogotá (Jorge Ali Triana).

CHILE. El Aleph (Oscar Castro), CUT; Concepción; Antofagasta (Pedro de la Barra); Liber Forti; Los Cabezones de la Feria (Jorge Cano e Alejandro Buenaventura).

PERU. Teatro Campesino (Víctor Zavala); Teatro de la Universidad de Trujillo (Henry Romero); Operación Alfabetización Integral del Ministerio de Educación (ALFIN); Cuatro Tablas (Mário Delgado), Alícia Saco, Jorge Guerra.

PARAGUAI. Teatro Popular de Vanguarda (Antonio Pecci).

URUGUAI. Club de Teatro (Jorge Denevi e Eduardo Vásquez); Atahualpa del Ciopfo, Ruben Yañer, Omar Grasso.

ARGENTINA. Grupo Machete (Augusto Boal); Grupo Outubre (Norman Brisky); Libre Teatro Libre (Maria Escudero); Equipo Teatro Periodístico (Daniel Villarreal); Agrupación Teatral José Podestá (Juan Carlos Gene); Grupo Once al Sur (Rubens Correa).

VENEZUELA. Rajatablas (Carlos Jiménez); Teatro Universitario de Maracaibo (Clemente Izaguirre); Universitario de Caracas (Herman Leyter).

EQUADOR. Teatro Obrero-Estudantil (Pedro Saad); Ilonka Vargas, Ulises Estrella.

CUBA. Teatro Estudio de la Habana (Raquel Revueltas); Grupo Teatro Escambray (Sergio Corrieri); Teatro Rita Montaner (Ignacio Gutiérrez).

MÉXICO. Los Mascarones, CLETA-UAN, Los Vendedores Ambulantes de Puebla, Enrique Balesté, Ignácio Bettencourt, Luiz e Enrique Cisneros, Maryano Leyva.

ESTADOS UNIDOS. Teatro Campesino (Luiz Valdez); Third World Revalationists of Harlem, N. York.

Anexo

TEATRO DO OPRIMIDO NA EUROPA

Há uma preocupação em
Boal em tornar os atores +
expressivos

Teatro do Oprimido na Europa

Neste breve relato conto algumas experiências realizadas recentemente em alguns países europeus. Foram todas experiências precárias, realizadas em muito pouco tempo: duas semanas em Portugal, uma semana em Paris, duas semanas em Estocolmo e cinco dias em Godrano, pequeno povoado da Sicília, perto de Palermo.

Em todos os casos procurei apenas demonstrar o funcionamento das diferentes técnicas, sem poder aprofundar nenhuma análise. Em todos os casos procurei seguir também o mesmo esquema: 1.º) dois dias de trabalho de integração do elenco, com exercícios e jogos, além de discussões sobre a situação política e econômica da América Latina e sobre o teatro popular existente em muitos dos nossos países. Esses dois dias preliminares eram necessários porque os grupos com os quais trabalhei eram heterogêneos: em Paris vieram atores de diversos grupos (L'Aquarium, Z, La Grande Cuillère, Carmagnole, La Tempète); em Estocolmo, atores e espectadores do Festival Escandinavo de Skeppsholm (suecos, noruegueses, finlandeses, dinamarqueses, emigrantes), em Portugal gente avulsa e unicamente em Godrano atores de um mesmo grupo.

Mesmo que se tratasse de elencos homogêneos, creio que essa introdução seria igualmente necessária, a fim de que os atores trabalhassem sobre seu corpo para conhecê-lo melhor e para torná-lo mais expressivo. Os exercícios destes dois dias foram alguns dos que descrevo neste livro. Também posteriormente, quando trabalhamos com os espectadores, começamos por pedir-lhes que realizassem conosco os mesmos exercícios, para que se desinibissem e para que aquecessem. 2.º) dois dias em que os exercícios prosseguiam e em que se preparavam as cenas de teatro invisível e de teatro foro. 3.º) representação de cenas de teatro invisível no quinto dia e, no sexto, cenas de teatro-foro.

No contato direto com os espectadores (no caso do teatro-foro) seguíamos sempre também o mesmo esquema: aquecimento físico e desinibição dos espectadores com exercícios e jogos; trabalho com teatro-imagem; teatro-foro.

Sempre os temas a serem tratados eram os temas propostos pelo próprio elenco ou pelos espectadores; eu nunca impunha e nem sequer propunha. Se se trata de um teatro para a liberação é necessário permitir que os próprios interessados proponham os seus temas. E, como o tempo de preparação era curto, não se chegaram a escrever peças, apenas roteiros.

Teatro estátua

A técnica é muito simples:

1. pede-se aos espectadores que formem um conjunto de estátuas que mostre, visualmente, o pensamento coletivo sobre um tema dado. Exemplos: na França, o desemprego, em Portugal, a família, na Suécia a opressão sexual masculina e feminina. Vai um espectador de cada vez e mostra a sua imagem; se a platéia não estiver de acordo, um segundo espectador contará sua imagem, totalmente diferente; se a platéia estiver de acordo apenas parcialmente, os demais espectadores poderão modificar a imagem-base, parcialmente, ou completá-la. Quando finalmente estiverem todos de acordo, ter-se-á chegado à *Imagem-Real,* que é sempre a imagem de uma opressão.

2. pede-se aos espectadores que construam então a *Imagem-Ideal,* na qual a opressão terá desaparecido — é a imagem da sociedade que se deseja construir, na qual os atuais problemas tenham sido superados.

3. retorna-se então à *Imagem-Real* e se inicia o debate: cada espectador, um de cada vez, tem o direito de modificar a imagem-real, a fim de mostrar, visualmente, como será possível, a partir da nossa realidade concreta, criar a realidade que desejamos.

4. depois que todos os espectadores tenham expressado suas opiniões (sempre rapidamente, para evitar que o espectador pense com palavras e tente depois traduzir as palavras em imagens — isto e, procura-se fazer com que o espectador pense com as próprias imagens e fale com as mãos, como um verdadeiro escultor) pede-se então às "estátuas" que tentem elas mesmas modificarem a realidade opressiva, em câmara lenta, bem lenta, ou em movimentos intermitentes. Cada "estátua" deve agir como personagem e não com as suas próprias características pessoais.

Exemplos

1. Na Suécia uma jovem de dezoito anos mostrou, como imagem de opressão, uma mulher deitada de pernas abertas e um homem sobre ela, na posição mais convencional do ato sexual. Eu pedi aos espectadores que fizessem a Imagem-Ideal. Veio um homem e inverteu as posições: ficou a mulher em cima do homem. Mas a jovem protestou e fez a sua própria imagem: homem e mulher sentados, face a face, com as pernas entrelaçadas — essa era a sua imagem de dois seres humanos, dois sujeitos fazendo o amor.

2. Em Portugal mostrou-se uma imagem da família do interior do país: um homem sentado à cabeceira da mesa, uma mulher que lhe servia um prato de sopa, de pé ao seu lado, e várias outras pessoas sentadas à volta da mesa. Depois, um jovem de Lisboa mostrou uma imagem semelhante, só que as pessoas que estavam sentadas à direita tinham-se deslocado para o outro lado e todos, menos o Chefe da Família, olhavam em direção a um ponto fixo: a televisão. Nos Estados Unidos o mesmo tema, a Família, tinha sido mostrado da seguinte maneira: uma figura central sentada numa poltrona, todas as outras figuras sentadas no braço da poltrona ou no chão, ou deitadas no chão, todos com pratos na mão, todos olhando a TV, e a mesa sendo utilizada apenas para guardar a comida, empurrada para um canto da parede. Na França, imagem semelhante, com a diferença de que as figuras não estavam aglomeradas e sim dispersas: uma deitada no chão olhando a TV quase de costas, outra parando na porta e torcendo o pescoço para ver melhor, e assim por diante. A enorme variedade de imagens correspondia a enorme variedade de "Famílias": o Pai como Chefe, a TV como centro, os familiares integrados ou não etc.

3. Na Suécia um imigrante propôs imagens de imigrantes. Cada um fez a sua: um homem com os braços estendidos pedindo ajuda, outro trabalhando duramente, uma negra deitada no chão, miserável: imagens de desespero. Eu pedi então a sete suecos que fizessem com os seus próprios corpos, cada um com o seu, a imagem de como viam eles os imigrantes. Todos os sete fizeram imagens de solidariedade: os braços abertos, o abraço, a mão estendida em sinal de ajuda etc. Em seguida pedi que voltassem os imigrantes e que uns e outros procurassem se relacionar, primeiro como estátuas imóveis e depois com movimentos em câmara lenta. Foi extraordinário ver que apesar do enorme esforço que faziam e que era bem visível, ninguém se tocava fisicamente: os pedidos de ajuda e os oferecimentos continuavam isolados, sem relação. Deixei o exercício continuar e a platéia via claramente que a ajuda era puramente fictícia. Ficou ainda mais claro quando eu insisti em que o exercício prosseguisse e para espanto de toda a platéia nenhum braço aberto se aproximou da negra deitada que pedia auxílio.

Mostrou-se aí o *desejo* de ajudar, mas não o *ato.*

Mais tarde um dos participantes suecos declarou que sentia vontade de ajudar e mostrava, em imagem, essa vontade. Mas não sentia vontade de estender sua mão à negra. Disse depois que só no final compreendera que se a sua vontade era real, também a negra o era — e na verdade, na realidade do exercício, — porque o exercício era real, era verdade — nessa realidade ela não tinha feito nada. Isto é, ele compreendeu que se a sua vontade fosse verdadeira ele teria verdadeiramente ajudado a negra de verdade, que ali estava.

4. Também na Suécia se propôs o tema da velhice: os jovens apresentaram imagens de velhos improdutivos, contemplativos, esperando a morte, atravessados no caminho, requerendo ajuda, atrapalhando o trânsito. Depois, quando pedi que esses próprios jovens tentassem se relacionar com os velhos que eles próprios tinham mostrado, todos, no início, mostraram imagens de si mesmos dando de comer a um velho, ajudando-o a atravessar a rua, banhando-o etc. Imagens em que todos atuavam mais ou menos como enfermeiros e em que os velhos continuavam tão improdutivos e inúteis como antes. Pedi que tentassem modificar essa *Imagem-Real* em câmara lenta. Lentamente, muito lentamente na verdade, a Imagem foi se transformando quando primeiro um, depois outro e por fim todos os jovens construíram imagens em que os velhos passaram a realizar atividades produtivas ou criadoras e não meramente contemplativas. Por exemplo: cuidar de crianças, ler um livro, pintar um quadro, dar aulas etc.

5. Na França propôs-se o tema do *Desemprego*. Em geral todas as imagens se pareciam: uma longa fila que terminava numa senhorita escrevendo a máquina. Perto da moça outras pessoas também trabalhavam. As pessoas na fila tinham os rostos tristes. Na Dinamarca o mesmo tema tinha sido apresentado de maneira bastante semelhante, com a diferença de que as pessoas da fila sorriam e distribuíam panfletos políticos: parece que na Dinamarca a Segurança Social é mais benévola e os desempregados conseguem receber até 90% dos seus salários — aproveitam para realizarem atividades políticas ou outras. Em Portugal o mesmo tema foi visualizado de maneira mais completa: a mesma fila, a mesma senhorita, mas, além dela uma figura em que três homens entrelaçados sustentavam três mulheres numa espécie de pirâmide em que os braços de uma sustentavam bem alto um pão; esse pão era entregue à figura de um policial que o entregava à figura de um homem deitado, distante da produção; esse homem devolvia ao policial uma migalha do pão que recebia, o policial guardava para si metade desse pão e a outra metade era dividida com a pirâmide humana que o produzia. No lado oposto, a fila de homens e mulheres aguardava o seu momento de entrar na pirâmide. . .

Teatro Invisível

É preciso que fique claro: teatro invisível é teatro! Deve ter um texto escrito básico que será inevitavelmente modificado segundo as circunstâncias, atendendo às intervenções dos espectadores.

Elege-se um tema que seja realmente candente, que interesse verdadeiramente aos futuros espectadores. Com ele faz-se uma pequena peça. Os atores devem interpretar seus personagens como o fariam se a peça fosse representada num teatro convencional e para espectadores convencionais. Quando o espetáculo estiver pronto, ele é representado num local que não é um teatro e para espectadores que não são espectadores. Nesta experiência européia fizemos espetáculos no metrô de Paris, nos *ferry-boats* e nos restaurantes e nas ruas de Estocolmo, e até mesmo na platéia de um teatro onde eu fazia uma conferência.

Mas quero reiterar: no teatro invisível os atores devem representar como verdadeiros atores.

Exemplos

1. "O Abuso Sexual" — Esta peça invisível foi representada três vezes no metrô de Paris, na linha do "Chateau de Vincennes". O teatro escolhido era sempre o último vagão antes da primeira classe, que fica no centro.

1.ª ação: todo o elenco (menos dois atores) tomavam o trem na primeira estação. A marcação era a seguinte: duas atrizes ficavam de pé perto da porta central; uma atriz, a Agredida, sentava-se num banco na frente, o Tunisiano no banco ao lado, a Mãe e o Filho num dos bancos mais atrás. Outros atores se dispersavam por todo o vagão. Durante duas estações não acontecia nada de anormal: liam jornais, puxavam conversa com passageiros etc.

2.ª ação: na terceira estação entrava um ator, o Agressor. Sentava-se em frente à Agredida, ou ficava ao seu lado de pé, se o banco estivesse ocupado. Depois de alguns momentos começava a encostar a sua perna na perna da jovem que imediatamente protestava. O agressor dizia que não tinha feito nada demais, que tinha sido um acidente. Nenhum passageiro defendeu a jovem, nunca. Pouco mais tarde o Agressor voltava à carga e não só encostava a perna mas também passava a mão ostensivamente acariciando as coxas da jovem Agredida. Esta protestava violentamente. Ninguém a apoiava. Ela se levantava e ia para a frente, onde ficava de pé. O Tunisiano aproveitava para apoiar... o Agressor. A 2.ª ação terminava aí.

3.ª ação: na quinta estação entrava o Agredido, um jovem ator que era realmente muito bonito, na opinião geral. Logo que entrava, as duas atrizes perto da porta, a Feminista e sua Amiga, começavam a falar da beleza do rapaz. Depois de alguns momentos a Feminista se dirigia ao Agredido e perguntava as horas. Ele respondia. Ela perguntava em que estação ele ia descer. Ele protestava:

— Eu não perguntei nada a você, não lhe perguntei em que estação você vai descer, que história é essa de ficar me perguntando a mim?

— Mas se perguntasse, eu teria dito: vou descer em "Republique" e se você quiser descer comigo até que a gente pode se divertir bastante.

Dizia isso e começava a acariciar o rapaz, diante dos olhares atônitos dos demais passageiros que mal podiam crer nessa cena insólita. O rapaz tentava escapar e ela o agarrava:

— Sabe que você é muito bonito? Sabe que eu estou com muita vontade de te beijar na boca? Sabe que eu vou te beijar na boca?

O rapaz queria fugir e era cercado pela Feminista e sua Amiga que afirmavam o direito de beijá-lo. Aí, nesse caso, os passageiros tomavam partido... contra as mulheres.

Já nesse momento vários passageiros intervinham abertamente na ação. O Agressor vinha em defesa do Agredido. A Agredida vinha em defesa da Feminista e afirmava que quando ela tinha sido agredida, momentos antes, ninguém a defendera e que se um homem tem o direito de agredir uma mulher, também a mulher terá igual direito a abusar sexualmente de um homem que a agrade.

4.ª ação: a Agredida, a Feminista e a Amiga tratam de atacar em conjunto ao primeiro Agressor que foge. Os demais atores permanecem no vagão para escutar o que dizem os passageiros e mesmo para encaminhar as conversas no sentido de provarem a imbecilidade do abuso sexual nos metrôs de Paris ou em qualquer parte.

Para garantir que todo o vagão fique informado do que está acontecendo, a Mãe perguntava ao Filho o que é que estava acontecendo lá na frente. O rapaz espiava e em voz alta (a fim de que todos o escutassem) "irradiava" a ação que se desenvolvia adiante.

Nas vezes em que fizemos esta cena houve muitos episódios deliciosos. Por exemplo, uma velha senhora que exclamou:

— Ela tem razão: o rapaz é mesmo bonito...

Um senhor defendia veementemente o "direito" masculino:

— É a lei da natureza!

Para ele, os avanços masculinos eram a lei da natureza, mas os mesmos atos praticados por uma mulher eram uma aberração. Pior ainda foi a afirmação de outro homem que disse que quando uma mulher é agredida sexualmente é porque "alguma coisa fez: a mulher sempre tem culpa!"

Um dos homens que defendiam essa estranha teoria estava precisamente sentado ao lado de sua mulher. O Tunisiano não perdeu tempo:

— O senhor acha isso mesmo? O senhor acha que os homens têm o direito a acariciar as mulheres no metrô?

— Acho.

— Então com licença, porque é justamente isso que eu vou fazer com a sua esposa... — e fez menção de acariciá-la.

Quase saiu briga! O Tunisiano teve que pedir desculpas e descer apressadamente antes da estação combinada.

Numa das vezes em que fizemos esta peça o escândalo foi tamanho que o trem parou na estação e todos os passageiros de todos os vagões ficaram observando. Acontece que os atores na plataforma (o primeiro Agressor, a Agredida, a Feminista e a Amiga) tinham preparado o texto até à fuga e não esperavam que o trem parasse: tiveram que improvisar uns bons cinco minutos sem saber exatamente o que deviam fazer.

Nesta cena ficava bem claro o tema da peça: nem os homens nem as mulheres têm nenhum direito a nenhuma agressão. Porém, para que esta peça tivesse efeito político, seria necessário, como já disse, que cinqüenta elencos a representassem quinhentas vezes! Se isso acontece era bem possível que os abusos dessa natureza terminassem ou pelo menos diminuíssem. Ou pelo menos os agressores teriam medo de se verem um dia agredidos.

2. *"O Bebê da Rainha Sílvia"* — No Festival de Skeppsholm, em Estocolmo, trabalhei com vários grupos de atores e espectadores, misturados. A todos contei a experiência que tinha feito em Paris e também eles quiseram fazer teatro invisível no metrô local. Preparamos várias cenas e marcamos a data da estréia, dia 10 de julho, quando explodiriam vários espetáculos.

As notícias espalham-se rapidamente: embora trabalhássemos em "laboratório" (cada grupo tinha no máximo trinta pessoas), mesmo assim muita gente ficou sabendo do que íamos fazer. Resultado: na manhã do dia 10 o *Svenska Dagbladet*, um dos principais jornais suecos, publicou uma fotografia minha com uma enorme legenda anunciando a "estréia" do teatro invisível no metrô de Estocolmo, e aconselhando os passageiros a que não se deixassem surpreender por essa nova modalidade teatral.

Pelo sim e pelo não decidimos mudar de "teatro". Estocolmo (Stock-holm, a Ilha das Estacas), é um arquipélago: catorze ilhas centrais e mais de vinte e quatro mil na totalidade da superfície. Os *ferry-boats* são um meio de transporte importante e eficiente. Decidimos representar num *ferry-boat.*

Por aqueles dias devia nascer o bebê da Rainha Sílvia. Disse-me o elenco que havia um sentimento generalizado de insatisfação com o preço que custara a remodelação do hospital onde nasceria o príncipe (nasceu princesa). E também porque quatro médicos estavam destacados, permanentemente de vigilância, para atender ao parto real. Apesar de que o serviço médico sueco é um dos melhores do mundo, muita gente queixava-se de insuficiências também nesse setor.

1.ª ação: uma Jovem Grávida (barriga postiça) conversava com uma Amiga e mostrava enorme admiração pela Rainha Sílvia, falava de sua intensa expectativa pelo nascimento do herdeiro do trono real. Dizia todas as coisas bonitas que podia imaginar sobre a família real. Um ator, representando um passageiro qualquer, discordava e discutiam. Revelavam pormenores sobre preços, salários, lucros reais, república e realeza, medicina e socialismo etc.

2.ª ação: a Jovem Grávida subitamente começava a sentir as dores do parto. Aparecia imediatamente um ator que representava um Médico e que tentava ajudá-la. Ela, no entanto, recusava a sua ajuda:

— De onde é que o senhor vem?

— Venho do Hospital. Estive trabalhando lá toda a noite. Já atendi cinco partos hoje, um a mais pra mim não é nada...

— Por isso mesmo eu não quero que me atenda. Quando tive o meu primeiro filho fui atendida por um médico que estava tão cansado que acabou me fazendo uma cesareana sem necessidade, só porque queria acabar mais depressa, não podia esperar. (Incidentalmente informo que isso tinha realmente acontecido com a atriz que representava a Grávida). Agora quero ser atendida por um dos quatro médicos da Rainha, que estão lá esperando por ela há várias semanas, bem descansadinhos. Quem é que me leva lá? Quero que me levem a um dos quatro médicos da Rainha.

A cena prosseguia com os atores discutindo com os passageiros sobre o sistema hospitalar sueco, que era o tema da peça. Pelo menos metade dos passageiros participou da discussão; a outra metade seguiu o debate com muita atenção.

3.ª ação — Na linha Djugarden-Slussen o trajeto demora exatamente sete minutos, que foi o tempo de duração do espetáculo. Quando o barco chegou ao porto já a tripulação se havia comunicado com o hospital, pelo rádio, e já lá estava uma ambulância à espera da nossa Grávida. Como os atores já sabiam que isso poderia acontecer, tínhamos também um nosso carro à nossa disposição e a Grávida embarcou acompanhada por seus amigos, enquanto que a discussão continuava no porto.

3. *"Racismo I: O Grego"* — Esta peça foi representada em dois restaurantes diferentes, ambos ao ar livre. O tema, proposto pelos atores, parece ter realmente enorme importância na Suécia, onde existe grande preconceito contra os estrangeiros. "Olho de Cachorro" são todos os olhos de todas as cores que não sejam azuis, como os da maioria de habitantes locais.

1.ª ação — A Mulher e o Marido sentavam-se numa mesma mesa e começavam a discutir em voz alta, ela tratando de recriminar-lhe o fato de ser mulherengo, de não ajudá-la nas tarefas caseiras, de não cuidar do filho de ambos etc. Ele tentando afirmar sua condição de "macho", com todos os direitos.

2.ª ação — Uma jovem Amiga do Marido senta-se noutra mesa. O Marido deixa a Mulher sozinha, embora ela proteste, e vai sentar-se com a Amiga. Começa um diálogo amoroso com ela, que aceita.

3.ª ação — Entra um jovem Grego, procura um lugar para sentar-se e é convidado pela Mulher a sentar-se com ela. Ele aceita. A mulher trata de seduzi-lo.

4.ª ação — O Marido vê a Mulher acompanhada, volta e tenta expulsar o Grego. Ataca-o por sua nacionalidade. A Mulher exige que o Grego continue com ela. O Garçom é instado a participar, pois o Marido pede-lhe que expulse o Grego do restaurante e a Mulher pede-lhe que expulse o Marido. A discussão se generaliza.

Nas duas vezes em que esta cena foi feita a participação do público presente foi intensa. Na segunda vez estava eu sentado com uma jornalista sueca, que fazia uma reportagem sobre a experiência para o seu jornal. Numa mesa distante estavam vários amigos da jornalista. Segundo ela todos eles se diziam anti-racistas. Ali estava sendo apresentada, estava sendo vivida, uma cena racista. Justamente esses amigos da jornalista não se quiseram envolver. Foram porém uma exceção, e o debate foi intenso. Não apenas se discutiu o problema do racismo mas também o direito de uma mulher casada pagar o marido na mesma moeda.

4. *"Racismo II: A Negra"* — Esta peça foi representada num *ferry-boat.*

1.ª ação — O elenco tomou o barco outra vez na estação de Slussen agora em direção contrária, a Djugarden, que é o Jardim Zoológico. O barco estava cheíssimo. Este foi o espetáculo mais explosivo, mais violento e que mais enérgicas reações provocou. Na primeira ação uma atriz negra sentou-se numa posição estratégica, visível por um grande número de pessoas. Um Italiano, um Empresário e uma Bêbada sentaram-se ou ficaram de pé em outros lugares. A Bêbada, que foi uma das primeiras a entrar, era uma excelente atriz. Tinha na mão uma lata de cerveja e fazia reverências a cada passageiro que entrava. Dizia amabilidades a uns, provocava outros, escandalizava a maioria com o seu comportamento.

2.ª ação — O barco partia. Poucos minutos depois o Italiano se aproximava da negra e perguntava-lhe o que é que ela estava fazendo ali, pois que era uma negra e estava sentada enquanto que ele era um branco e estava de pé. Discussão violenta sobre direitos raciais. A Negra enfurecida se levantava e o Italiano se sentava e punha-se a ler um jornal da Itália. A Bêbada, que como muitíssima gente mais, tinha assistido à cena, aproximava-se do Italiano.

3.ª ação — A Bêbada exigia que o Italiano se levantasse e que lhe desse o lugar.

— Você disse que este é um país de brancos e pode ser verdade, mas de brancos suecos e você é italiano. Sai já daí.

Nova discussão sobre nacionalidades, raças e direitos do homem. Finalmente o Italiano saía.

4.ª ação — O Empresário aproxima-se da Bêbada e exige que ela se levante e que lhe ceda o lugar, porque ela é sueca mas bêbada, e improdutiva e, segundo ele, a precedência nos lugares sentados não deve ser apenas de raça e de nacionalidade mas também de classes: ele é branco, sueco, e empresário. Revolta generalizada. O efeito cumulativo foi extraordinário. Uma imensidão de gente protestou e defendeu a Bêbada e ao mesmo tempo defendeu também a inexistência de diferenças de direitos provocadas por nacionalidade, classe ou raça.

5.ª ação — Um ator tenta convencer a Negra a voltar para o seu lugar. Ela recusa a "caridade". Vários atores sentados em diferentes lugares levantam-se em sinal de protesto contra o preconceito e cada um alega uma razão: "Eu me levanto porque sou brasileiro! Eu me levanto porque sou índio! Eu me levanto porque sou pobre. Eu me levanto... etc. etc. etc..."

O efeito foi potente e admirável. Além da eficácia da discussão foi também lindíssimo ver tantos lugares deixados vazios, em sinal de protesto, enquanto tanta gente se apinhava de pé, comprimida.

Quando terminou a cena, o ator que fazia o papel de Empresário e que era um ator profissional de muitos anos de experiência, confessou-me que nunca tinha ficado tão nervoso em nenhuma estréia, que nunca tinha sentido tanto medo. Mas confessou também que poucas vezes tinha ficado tão feliz em ter participado de um espetáculo.

5. *"Pic-Nic nas Ruas de Estocolmo"* — Para mim Estocolmo é uma cidade amena. Vivi quinze anos em São Paulo, Brasil. Lá existem várias ruas superpostas; isto é, as pessoas que moram num terceiro andar têm o cano de escape dos carros que transitam na rua de cima bem dentro de suas janelas; os que vivem no primeiro ou segundo andares, têm os carros em cima. Por isso, para mim, Estocolmo é uma cidade amena. Mas não assim para os habitantes da cidade. Eles protestam e dizem que a cidade está planificada para os carros e não para os transeuntes. Por isso elegeram esse tema e construíram esta peça.

1.ª ação — Uma família, Pai, Mãe, Filho e Filha, arma uma mesa com vaso de flores, xícaras e garrafas térmicas de chá, biscoitos etc., em plena calçada e começa a tomar chá. Três carros de atores estacionam a pequena distância e observam.

2.ª ação — Dois atores representando o papel de Transeuntes protestam e afirmam que a calçada foi feita para as pessoas passarem e não para que aí se armem mesas de chá. A Família, depois de uma pequena discussão, cede.

— Já que não podemos tomar nosso chá na calçada que foi feita para os transeuntes, vamos tomá-lo no meio da rua...

3.ª ação — Os três carros se põem em movimento simultaneamente e a Família faz sinal para que parem; os três carros param e bloqueiam a rua impossibilitando completamente a passagem de outros veículos. A Família arma sua mesa, vaso de flores, xícaras, garrafas térmicas, biscoitos, tudo, bem no meio da rua e começam a tomar chá, britânica e fleugmaticamente. Os atores dos três carros, que simulam ser motoristas normais, iniciam uma discussão com a Família, afirmando que a rua foi feita para os carros e não para que uma família tome chá.

4.ª ação — Inicia-se uma espécie de jogo entre a Família e os Motoristas, uns e outros tentando convencer os espectadores a apoiarem a sua causa. Depois de poucos minutos já a rua estava cheia de ônibus, táxis, carros particulares, motocicletas, todos tocando buzina. Os atores tentavam convencer a todos a tomarem chá com eles. Muitos aderiram. Outros se indignavam.

— Por que não vão tomar chá em casa?

— Porque não temos um carro tão bonito como o seu. Porque não temos tempo suficiente, temos apenas uma hora de intervalo no trabalho e nós que trabalhamos em Estocolmo vivemos em Saltsjobaden, a quase uma hora daqui! Porque etc. etc. etc.

As razões iam e vinham. Os atores se entusiasmaram e continuaram a improvisar mesmo depois de acabado o texto. Como os espectadores respondiam maravilhosamente bem, a improvisação continuou por mais de quinze minutos, tempo imenso para esse gênero de manifestação teatral, e para essas circunstâncias precisas. As razões iam e vinham... até que veio a polícia!

Ação Não Ensaiada: A Polícia — No teatro invisível apresenta-se quase sempre um problema importante: a segurança. Teatro invisível apresenta cenas fictícias; porém como as apresenta sem as circunstâncias atenuantes dos rituais teatrais convencionais, essa ficção converte-se em realidade. *Teatro invisível não é realismo: é a própria realidade.*

É na própria realidade que todas essas coisas acontecem: uma jovem beija um rapaz no metrô de Paris, uma grávida sente as dores do parto no *ferry-boat* de Estocolmo, uma negra é expulsa do seu lugar, um grego disputa com o marido sueco a companhia da esposa, uma família toma chá no meio da rua.

A família era real, o chá com torradas era real, e a polícia, real, também compareceu. Vieram em dois carros e mais um ônibus de presos. Em vários pontos da cidade a polícia instalou uma rede de câmaras de televisão, de tal maneira que essas localidades estratégicas são permanentemente vigiadas por esses olhos invisíveis. E o teatro invisível foi visto pelas câmaras ligadas à Central de polícia.

Se a cena tivesse durado apenas o que estava previsto, teria havido tempo de guardar a mesa e ir embora na santa paz de Deus. Mas o entusiasmo de atores e espectadores (chegaram a armar uma roda e a dançar e a cantar ao ritmo alucinante das buzinas de ônibus e táxis!) fez com que os policiais tivessem tempo de fazer sua entrada espetacular. Alguns atores foram presos e seus antecedentes averiguados pelo rádio. Como não estavam sendo procurados, foram imediatamente postos em liberdade.

Nunca se deve explicar ao público que o teatro invisível é teatro para que não se perca o efeito. Porém neste caso não tivemos outro remédio e explicamos à polícia.

Mas tenho a impressão de que eles não entenderam...

6. *"Os Meninos na Platéia"* — Na minha última conferência durante o Festival estariam presentes umas setecentas pessoas adultas e pelo menos umas cinqüenta crianças endiabradas. Na Suécia as crianças são extremamentes toleradas: fazem o que querem. Durante os espetáculos teatrais subiam às vezes ao palco, chegavam mesmo a falar pelo microfone durante um espetáculo musical e não lhes acontecia nada, nem uma reprimenda.

Na minha última conferência eu devia explicar o que era o teatro invisível e contar os espetáculos que tínhamos feito. Mas os atores tiveram uma idéia melhor: prepararam uma cena de teatro invisível sobre as crianças. O efeito foi fantástico.

1.ª ação — Os atores estavam dispersos no meio do público. Combinamos que quando eu fosse falar do teatro invisível daria um sinal pondo as mãos na cabeça. Assim foi: pus as mãos na cabeça. Um dos atores se levantou e propôs em sueco (a conferência era em inglês) que as crianças fossem expulsas da sala porque não entendiam uma palavra do que eu dizia e porque prejudicavam os demais presentes.

2.ª ação — Uma atriz defendia as crianças e o seu direito a participar da conferência, mesmo sem entendê-la. Um ator tentava expulsar uma criança da sala. Outro ator agarrava a criança e não permitia a expulsão. De diversos pontos da sala partiam frases de um diálogo anteriormente preparado que se misturavam às intervenções espontâneas da platéia. Eu perguntava em inglês o que é que estava acontecendo. Essa foi realmente uma situação explosiva, em que todo o teatro participou.

3.ª ação — Atendendo a um outro sinal meu todos os atores ao mesmo tempo dirigiram-se ao palco e eu os convidei a agradecerem os aplausos da platéia, como num espetáculo convencional. Só então a platéia percebeu que se tratava de uma cena de teatro invisível. E então entendeu o que era o teatro invisível. E não foi necessário explicar mais nada...

Teatro-Foro

No teatro invisível o espectador se transforma em protagonista da ação, porém não tem a consciência de que está sendo protagonista. É protagonista da realidade que vê, porque ignora a sua origem fictícia.

Por isso é necessário ir além e fazer com que o espectador participe da ação dramática com pleno conhecimento do que está fazendo. E para que se anime a participar é necessário "aquecê-lo" previamente com os exercícios e os jogos, é necessário animá-lo com o jogo de imagens do teatro-estátua.

Fiz muito teatro-foro em muitos países da América Latina, mas sempre com um "ensaio" e não como um espetáculo. Aqui na Europa já fiz alguns espetáculos de teatro-foro como espetáculos. Se lá as platéias eram pequenas e constituídas de pessoas homogêneas, em que quase todos os espectadores se conheciam (operários de uma mesma fábrica, moradores de um mesmo bairro, fiéis de uma mesma igreja, estudantes de uma mesma escola etc), aqui, além desse tipo de "ensaio" fiz também espetáculos para centenas de espectadores que nem se conheciam. Foi uma nova modalidade de teatro-foro que comecei a praticar aqui, com resultados que muito me alegram.

Também na América Latina a maioria dos ensaios de teatro-foro que fiz eram em estilo "realista"; aqui na Europa, além de realistas fiz cenas "simbolistas" por exemplo, como foi o caso em Portugal do *A Reforma Agrária Vista do Banco do Jardim.*

As regras do jogo

O teatro-foro é uma espécie de luta, ou de jogo, e, como todo jogo e toda luta, tem as suas regras. Podem ser modificadas, mas devem sempre existir, a fim de que todos participem juntos numa tarefa comum. A fim de que a discussão possa ser profunda e útil.

DRAMATURGIA — 1. o texto deve caracterizar claramente cada personagem, deve identificá-lo com precisão, a fim de facilitar aos espectadores reconhecerem a ideologia de cada um.

2. as soluções propostas pelo Protagonista deve conter pelo menos um erro político ou social que se pretende analisar em "foro". Esses erros devem ser claramente mostrados e reiterados, dentro de situações bem definidas.

3. a peça pode ser em qualquer estilo (realista, simbolista, expressionista etc) menos "surrealista" ou qualquer outros estilos irracional, pois que o que se pretende é discutir razões em situações concretas.

MISE-EN-SCÈNE — 1. os personagens devem realizar ações físicas bem identificáveis com a sua ideologia, com o seu trabalho, com a sua função social, com a sua profissão etc. É importante que o personagem obrigatoriamente se mova e realize tais tarefas, porque do contrário a tendência do espectador será a de sentar-se e fazer "foro" sem teatro...

2. cada cena significativa deve encontrar a sua "imagem". A imagem deve ser encontrada de preferência de comum acordo com o público durante a representação ao numa investigação prévia.

3. cada personagem deve ser apresentado "visualmente" de maneira a que seja reconhecido independentemente daquilo que diz; os figurinos devem ser facilmente vestidos pelos espectadores.

O ESPETÁCULO-JOGO — O espetáculo é um jogo artístico e intelectual entre os artistas e os espectadores.

1. na primeira parte apresenta-se o espetáculo exatamente como se se tratasse de teatro convencional.

2. pergunta-se se os espectadores estão de acordo com as soluções propostas pelo Protagonista; é de supor-se que dirão que não. Informa-se então a platéia que o espetáculo será feito exatamente da

mesma maneira uma segunda vez. A luta-jogo consiste em que os atores tentarão terminar a peça da mesma maneira e os espectadores tentarão modificá-la e mostrar que novas soluções são possíveis e mais corretas. Isto é: os atores apresentam uma IMAGEM DO MUNDO e por isso tentarão fazer com que o mundo continue tal qual é e que os dias se passem tal qual se passam... a menos que intervenha um espectador e que modifique essa imagem do mundo, TAL QUAL É, e ensaie outras imagens do mundo, TAL QUAL PODE VIR A SER. Deve-se criar mesmo um certo nervosismo: se ninguém modificar o mundo ele continuará do jeito que está; se ninguém modificar a peça, ela continuará da mesma maneira.

3. Informa-se à platéia que qualquer espectador poderá, inicialmente, substituir apenas o PROTAGONISTA, o que comete o erro, a fim de tentar a solução acertada. Para isso, basta que se aproxime da área de representação e que grite STOP! Nesse momento exato todos os atores devem-se deter exatamente nas posições em que estão. O espectador deve em seguida, sem perda de tempo, dizer de onde quer que a cena seja retomada, informando a frase ou o momento, ou o movimento (segundo lhe seja mais fácil) e então os atores voltam a representar a cena do ponto indicado, e já agora com o espectador no lugar do Protagonista.

4. o ator que é substituído não se retira do jogo: permanece como uma espécie de Ego-Auxiliar, a fim de estimular o espectador e de corrigir eventuais equívocos. Por exemplo, em Portugal uma camponesa que substituía a atriz que fazia o papel de Latifundiária, começou a gritar "Viva o Socialismo!" A atriz Ego-Auxiliar teve que explicar que os latifundiários não dão vivas ao socialismo...

5. desde o momento em que o espectador substituiu o Protagonista e começou a ensaiar uma nova solução, todos os demais atores se transformam em repressores ou, se já o eram, intensificam a repressão, com o objetivo de mostrar ao espectador todas as dificuldades de transformar a realidade. Vive-se um jogo Espectador (que tenta uma nova solução, que tenta modificar o mundo) *versus* Atores (que tentam reprimi-lo, que tentam obrigá-lo a aceitar o mundo tal qual é).

6. se o Espectador desiste, sai do jogo e o ator retoma o seu papel e a peça retoma o seu caminho veloz em direção ao final já conhecido. Outro espectador poderá então aproximar-se do palco, gritar STOP, dizer de onde deseja que a peça seja retomada, e a peça será repetida a partir desse momento. Uma nova solução será tentada.

7. em determinado momento, um espectador finalmente conseguirá romper a opressão imposta pelos atores. Os atores devem então (um de cada vez, ou simultaneamente) desistirem. A partir desse momento, os espectadores são convidados a substituírem qualquer ator, a fim de mostrarem novas formas de opressão que os ato-

res talvez não conheçam. Vive-se então o jogo Espectador-Protagonista versus Espectadores-Opressores. A opressão é discutida pelos espectadores que também discutem as formas de acabar com ela. Todos os atores, fora de cena, continuam trabalhando como Egos-Auxiliares, cada ator continua ajudando e estimulando o seu espectador.

8. um dos atores deve exercer também a função auxiliar de CORINGA, *meneur du jeu*. Cabe a ele explicar as regras do jogo, corrigir os erros que se cometam, formar uns e outros para que a cena não pare, porque o mais belo efeito se consegue quando fica evidente que se os espectadores não modificarem o mundo, ninguém o modificará, e tudo terminará da mesma maneira sempre, da maneira que não queremos que termine.

9. o conhecimento a que se chegará nesta investigação será necessariamente o "melhor" conhecimento a que tal grupo social e humano poderá chegar. O Coringa não é um conferencista, não é o dono da verdade: ele tratará apenas de fazer com que todos que saibam melhor expliquem o que saibam, com que os que ousem mais, ousem mostrar o que são capazes.

10. Terminado o foro, deve-se construir um modelo de ação fixa, que será representado pelos espectadores.

Exemplos

1. *"A Reforma Agrária Vista do Banco do Jardim"* — Em Portugal, logo depois do 25 de Abril, o povo começou a realizar uma Reforma Agrária por conta própria. Não esperou nenhuma lei: simplesmente começou a ocupar terras improdutivas e a fazê-las produzir. Atualmente, o governo pretende impor uma lei agrária que faça retroceder as conquistas populares.

1.ª ação: a cena se passa em dois bancos de jardim. Um homem está deitado entre um e outro, ocupando os dois. Sete homens e mulheres cantam "Grândula Vila Morena", de José Afonso, que foi a música convencionada para o início do movimento militar que derrubou a ditadura fascista de Salazar-Caetano, de quase cinqüenta anos. Os sete homens e mulheres expulsam o "Latifundiário" de um dos bancos e lá se instalam eles, embora precariamente porque são muitos para tão pouco espaço.

2.ª cena — começam a trabalhar, enquanto continuam cantando outras músicas populares. Começam a debater a necessidade de ir além com a conquista dos bancos do jardim; protestam contra a improdutividade do homem que ficou com um banco só para ele. Dividem-se: uns querem expulsá-lo enquanto que outros acham que já fizeram muito.

3.ª ação — Chega um guarda que é portador da ordem de que todos devem evacuar vinte centímetros do banco coletivo (lei da Reversa). Dividem-se: uns acreditam que sim, devem ceder; outros pensam que não pois que ceder agora significa um avanço da reação que tentará fazê-los ceder ainda mais. Cedem.

4.ª ação — O homem, protegido pelo guarda, instala-se na pequena parte evacuada. Os outros sete amontoam-se no espaço ainda mais reduzido. O Latifundiário abre uma sombrinha. Os sete protestam. O Guarda informa que o Latifundiário tem todo o direito a fazer o que faz, pois que as terras foram tomadas, mas o ar sobre elas não. Dividem-se: uns querem lutar, outros estão contentes com o pouco que foi conseguido e querem paz a qualquer preço.

5.ª ação — O Guarda insiste na necessidade de erguer-se um muro entre as duas partes delimitadas do banco coletivo e que o muro deve ser erguido nas terras de ninguém que devem ser tomadas aos sete e não ao antigo proprietário. Novas discussões, novas divisões, novas cedências. O primeiro dos sete abandona a luta; o segundo também se vai. Vai-se o terceiro e o quarto.

6.ª ação — O Guarda informa que a ocupação deixou de existir porque a maioria dos ocupantes abandonou as terras ocupadas. Portanto, os três remanescentes são expulsos e o antigo proprietário retoma a sua senhoria sobre os dois bancos do jardim.

Foro: Esta cena foi representada nas cidades do Porto e Vila Nova de Gaia. Na estréia estavam presentes mais de mil pessoas, numa praça, ao ar livre. Foi apresentado o *"modelo"* e começou o "foro". Já na segunda representação foram vários os espectadores que deram a sua versão de como se devia resistir ao contra-ataque latifundiário. Mas o mais agradável de tudo foi quando, depois de meia hora de discussão, sobre o improvisado palco estavam apenas espectadores, debatendo entre eles (enquanto atuavam, enquanto representavam como verdadeiros atores) quais seriam as melhores táticas a serem utilizadas. Finalmente decidiram todos que já estavam de acordo e que já o foro tinha sido bastante útil. Foi então que uma mulher da platéia protestou:

— Vocês estão falando contra a opressão e está tudo muito bem: aí no palco só estão espectadores, e portanto não estão sendo oprimidos pelos atores. Mas aí no palco só estão homens e nós mulheres continuamos oprimidas como antes!

Um dos espectadores convidou-as então a que se manifestassem e subiram várias mulheres, tomaram os vários papéis. Apenas um homem foi autorizado por elas a continuar em cena: o que fazia o guarda.

— Como o Guarda é um opressor mesmo, bem que pode ser feito por um homem.

2. *"O Julgamento Popular de um Pide"* — Pides são os policiais políticos do tempo do salazarismo-caetanismo. A cena apresentava o momento em que um personagem, na feira, reconhecia um seu antigo torturador. Tentava prendê-lo. Dividiam-se os presentes: uns acreditavam que a justiça popular deve continuar a ser exercida pelas velhas instituições. Por isso, quando aparecia um soldado, todos tratavam de obedecê-lo e de reconhecer nele a encarnação da "autoridade". Primeiro erro. Depois, quando o soldado analisava a situação e examinava um "salvo-conduto" fornecido pelas autoridades militares ao antigo Pide, decidia-se a libertá-lo: segundo erro — nenhum salvo-conduto podia valer mais ou sobrepor-se à vontade do povo presente.

Foro: Numa das versões desta cena fazia-se o que nós pensávamos que era um "julgamento popular". No foro os espectadores mostravam como estávamos equivocados: num julgamento popular não existem as mesmas figuras dos rituais jurídicos burgueses. Não existe por exemplo, o advogado de defesa — é o juri formado por gente do povo que ouve as razões e que julga o acusado e que lhe impõe a pena. Em Vila Nova de Gaia a platéia esteve particularmente entusiasmada. Quando sobre o cenário estavam apenas espectadores, alguns dos personagens-júri puseram-se tão furiosos contra o espectador que representava o papel de Pide que chegaram mesmo a agredi-lo fisicamente. O pobre espectador teve que ir à farmácia onde lhe aplicaram dois pontos num pequeno ferimento que recebeu na testa. Teatro-foro, às vezes, pode ser violento...

3. *"Líder no Trabalho, Escrava em Sua Casa"* — Em Paris, durante a greve dos empregados de contabilidade eletrônica de uma casa bancária local, fizemos um espetáculo de teatro-foro sobre uma mulher, líder no trabalho e escrava no lar.

1.ª ação — Excesso de trabalho. Muitos clientes. A Líder, logo que o banco fecha, trata de organizar as companheiras, telefonar para uns e outros, marcar encontros, *meetings* etc. Todas seguem a sua orientação.

2.ª ação — Chega o marido da Líder. Toca a buzina do carro. Ela resiste um pouco, mas acaba abandonando as companheiras acompanha o marido à casa.

3.ª ação — Em casa; cuida do marido que prepara suas atividades extratrabalho e por isso não pode cuidar das tarefas de casa; cuida da filha a quem deve dar banho etc., e que está todo o tempo protestando e requerendo novos cuidados. A cena terminava aí, quando com a pobre Líder perfeitamente escravizada aos seus familiares.

Foro: No foro participaram muitas mulheres, substituindo a protagonista e tentando romper a opressão. Quando o tentavam eram as próprias companheiras de banco que se transformavam, elas também, em opressoras e que a fazia ceder ao marido. Por mais que ela quisesse continuar suas tarefas, além do marido, além das companheiras, também sua chefe chegava praticamente a expulsá-la. Até que veio uma espectadora e encontrou a melhor forma de resistência: não deixá-lo entrar! Aí o ator-Marido desistiu e foi substituído por outros espectadores que tentaram outras vias de repressão: chamar pelo telefone, fazer chantagem emocional contra a Líder, mentir, tudo.

Na cena doméstica aconteceu uma coisa curiosa: a espectadora-Líder estava tão absorta no seu trabalho que não dava a menor importância nem ao marido nem à filha. Esta no banho depois de muito gritar "Mama, mama, mamã..." começou a gritar "Papá, papá, papá..." e logo foi ele que assumiu as tarefas domésticas.

4. *"A Volta ao Trabalho"* — No mesmo dia e para os mesmos espectadores foi apresentada outra cena, na qual se mostravam seqüências da volta ao trabalho. A cena estava centrada principalmente sobre a figura de um fura-greves. Na versão apresentada pelos atores, o fura-greves era totalmente isolado, posto em ostracismo: ninguém queria falar com ele e todos o tratavam mal.

Quando começou o foro duas coisas nos chamaram a atenção: primeiro, os espectadores recusaram a nossa versão de um banco e refizeram totalmente a marcação, mostrando que o que nós tínhamos mostrado como "Banco" muito mais se parecia a um departamento de "Correios". Segundo, o que os espectadores fizeram imediatamente foi o contrário do que nós tínhamos mostrado: ao invés de abandonar e isolar o fura-greves, pelo contrário, tentaram todas as formas de convencê-lo e ficar junto com eles e a assumirem posições coletivas.

5. *"A Central Nuclear"* — Na Suécia discutia-se intensamente a utilização da energia nuclear e a construção de centrais. Dizem mesmo que o principal motivo para a queda do primeiro ministro Olof Palme foi o de ter afirmado que continuaria com os planos para essas construções. Seus inimigos diziam o contrário, e depois fizeram o mesmo...

Por isso os meus atores propuseram esse tema porque estavam certos de que despertaria o mais vivo interesse e os mais intensos debates em teatro-foro. E foi justamente isso que aconteceu.

1.ª ação — Eva está no escritório onde trabalha. A cena mostrava os amigos, a Chefe, os problemas cotidianos, a tentativa de conseguir novos projetos de trabalho, a vida dura.

2.ª ação — Eva em sua casa: o marido desempregado, as filhas gastadoras, a necessidade de dinheiro. Vinha uma amiga e as duas saíam: iam participar justamente de uma demonstração pública contra a construção de centrais atômicas.

3.ª ação — De volta ao escritório. Entra a Chefe dando gritos de alegria: conseguiu um novo projeto! Todos comemoram! Todos bebem *champagne!* Todos no auge da alegria... até que a Chefe explica qual será o novo projeto: realizar um sistema de refrigeração para uma nova central nuclear. Eva dividida: precisa do trabalho, precisa apoiar seus companheiros de trabalho, mas existe aí um problema moral. Ela dá todas as razões que tem para não aceitar trabalhar nesse novo projeto e os companheiros dão todas as suas razões. Eva finalmente aceita!

Foro: Nesta peça ficava claríssima a necessidade de que o Protagonista de uma peça de teatro-foro cometa um erro e não seja um herói. A platéia quase gritava quando Eva finalmente dizia sim. E isso intensificava extraordinariamente a luta, o jogo atores (opressores) *versus* espectadores (oprimidos) quando se tratava de buscar soluções para que Eva pudesse dizer não. Cada vez que um espectador desistia e via-se vencido, a peça retomava velozmente o seu caminho em direção ao *sim* de Eva, o que criava muito nervosismo na platéia até que alguém gritava "STOP" e a cena parava e o novo espectador tentava a nova solução, a partir da primeira ação, ou da segunda, ou já quase no fim da terceira. Tudo era analisado: o desemprego do marido, o consumismo das filhas, a indecisão de Eva. Às vezes, a análise era apenas de tipo "psicológico" — mas entrava aí outro espectador e tratava de mostrar o lado político do problema. Somos ou não contra as centrais nucleares? Pode-se ser contra o progresso científico?

Eu pessoalmente posso ser contra os acordos atômicos entre a Alemanha Federal e o Brasil, porque isso vai beneficiar apenas os interesses econômicos das multinacionais. Mas se o Brasil tivesse neste momento um governo popular, ou pelo menos democrático, estaria eu em desacordo? Creio que não. Eu quero o progresso da ciência e do meu país. E o problema dos "resíduos atômicos"? Isso também pode ser cientificamente resolvido num outro sistema social em que o principal valor seja o homem e não o lucro.

Em duas outras ocasiões eu já tinha participado de peças parecidas: nos Estados Unidos, quando se escreveu algo análogo sobre os habitantes de uma cidade onde se produzia *napalm* para ser atirado no Vietnã — os habitantes terminavam por aceitar a fábrica, considerando que seria economicamente ruinoso fechá-la... (dentro do sistema capitalista norte-americano). Na segunda vez, foi em Lisboa, com peça parecida: lá existe uma refinaria que provoca o aumento da incidência do câncer pulmonar... mas é importante economicamente... Também aí os habitantes cediam e passavam a viver com a poluição.

Neste exemplo fica bem claro qual deve ser o funcionamento do teatro-foro: aqui se trata do extremo oposto ao *Inimigo do Povo* de Ibsen que, enfrentado a uma situação idêntica, comporta-se heroicamente.

Quem se comporta heroicamente? O personagem, a ficção. O que eu quero é que o espectador se comporte heroicamente, e não o personagem. Creio que está claro: se Stockman é um herói e prefere ficar sozinho e não ceder nos seus princípios morais, isto pode ser um exemplo. É porém catártico: ele se comporta heroicamente e me exime de comportar-me heroicamente também. Esvazia meu desejo de me comportar heroicamente.

No teatro-foro, ao contrário, o personagem cede e eu sou chamado a corrigi-lo, a mostrar-lhe o caminho correto, a retificar a sua ação. Ao fazê-lo na ficção da peça eu me preparo para fazê-lo também na verdade da realidade. Eu me enfrento com a realidade (ficticiamente), conheço as dificuldades que enfrentarei posteriormente, o medo ao desemprego, os argumentos dos companheiros. E, se consigo vencer no teatro-foro estarei mais apto a vencer na realidade quando ela se apresentar. O teatro-foro não produz catarse: produz um estímulo em nosso desejo de transformar a realidade!

Na terra de Pirandello(*)

Godrano é um pequeno *paese* da Sicília, a 40 quilômetros de Palermo. Não tem uma porção de coisas: não tem hotel, não tem hospital, não tem supermercado, não tem cinema nem teatro, não tem nem ao menos um posto de gasolina, não tem livraria. Quem quiser ler jornal, tem que ir comprar em Villa Frati, que fica a 10 minutos de automóvel.

Godrano tem pouca coisa: tem um bar, tem uma igreja, tem um telefone público, dois açougues, dois armazéns de alimentação e tem também um posto de *carabinieri*.

Godrano fica no vale de Busambra, na região de Busambra, que é dominada pela montanha que tem esse nome. Ali na montanha, no meio, existe uma fissura, um precipício. No precipício a máfia local (que dominava toda essa região) atirou os corpos de muitos trabalhadores, de muitos líderes camponeses.

(*) **Este relato de A. Boal foi publicado no Brasil, na revista *Versus*, São Paulo, n.º 15, 1977.**

Existiram muitas máfias. A máfia de Salvatore Giuliano, a primeira, era uma forma pré-revolucionária de organização popular. Era o povo armado, o povo revoltado, porém o povo sem vanguarda, sem idelogia, sem uma estratégia para a tomada do poder. Por isso foi vencida. E se formaram depois as máfias antipovo: a máfia do peixe (no litoral) comprava a caixa de sardinhas de 11 quilos por mil liras e revendia no mercado por 600 liras o quilo. E quem não aceitasse era advertido: queimavam-lhe a casa. Em caso de reincidência, aplicavam-lhe a solução definitiva: o pescador era lançado no precipício de Busambra. Existia também a máfia da construção civil, a máfia dos legumes, a máfia do pastoreio.

Porque Godrano é um *paese* eminentemente pastoril. Vivem em Godrano pouco menos de mil pessoas e pouco mais de oito mil vacas. Pra que tanta vaca? Por quê? Porque o Mercado Comum Europeu obriga a Itália a comprar carne na Suíça. E a carne que se come em Palermo (que dista 40 quilômetros) vem de avião da Suíça, quando podia muito bem ir a pé de Godrano. As vacas suíças alimentam o parlemitano e as vacas godranenses sofrem de longevidade, morrem esclerosadas, senis.

Godrano já teve mais de dois mil habitantes, porém, mais da metade teve que emigrar: foram para a Alemanha, para a Suíça, à Suécia, Argentina, Brasil, foram para onde tinham um parente, um amigo, uma esperança. Mas todos continuaram pensando no seu pequeno *paese*. E por isso ainda se constrói em Godrano, uma cidade em que há cada vez menos pessoas e cada vez mais casas: para quando os emigrantes voltarem.

Assim é Godrano, uma cidade em paz. Uma cidade profundamente descontente.

O feminismo em Godrano

Todos estão descontentes e entre os mais descontentes estão as mulheres e moças. Todos são oprimidos e entre os mais oprimidos estão as mulheres casadas ou por casar. Quando eu passeava pela tarde pelas poucas ruas do povoado, via na frente de quase todas as casas uma mulher sentada, bordando. Preparava o seu próprio enxoval ou o enxoval de sua filha. O enxoval se chama *corredo*, e é uma instituição nacional. Porém, na Sicília é ainda mais terrível e alienante.

Dou um exemplo: contaram-me que era a regra geral (e hoje ainda ocorre com freqüência) que antes do casamento se reúne a família do noivo com a família da noiva para o que se chama a *Estima*. Pai, mãe, tios e tias, irmãos e até algum amigo eventual. E a família da noiva começa a mostrar as peças do *corredo*:

— Este lençol custou tanto.

— Não é possível: vale muito menos. Vi na loja do Paoletti o mesmo artigo mas de qualidade superior e pela metade do preço.

Custou não custou, discute-se até que se chega a uma cifra provável, e passa-se então às peças seguintes e diante de todos desfilam a camisola da primeira noite, os lenços e os lençóis, a toalha e as toalhinhas, o tapete e o abajur.

Quando estão todos de acordo, escreve-se tudo numa lista em duas cópias, uma para cada família. Depois, e antes do casório, ficam as mercadorias em exposição uma ou duas semanas; podem visitá-la amigos ou desconhecidos.

O noivo não precisa apresentar *corredo*. Isto, traduzido em aritmética simples, significa: *1 noiva* + *1 corredo* = *1 noivo*.

Essa a igualdade.

Outro detalhe: a noiva necessariamente deve ser virgem. Até bem pouco tempo (e dizem que mesmo ainda agora), em muitos lugares da Sicília, era costume pendurar o lençol com manchas de sangue na manhã seguinte à noite de núpcias, para que todos vissem que a noiva era inocente.

Agora, em muitos lugares os costumes evoluíram, mas são ainda terrivelmente antifeministas. Por exemplo: às quatro horas da manhã irrompe toda a família no quarto dos noivos para trazer. . . o café da manhã. Aproveitam para se informarem das novidades: tudo correu bem? Algum contratempo? Portaram-se corretamente?

Outra vez a polícia

Dois jornais de Palermo publicaram entrevistas comigo. Imediatamente, o chefe dos *carabinieri* em Palermo telefonou para o *brigadiero*, em Godrano, para pedir satisfações e perguntar porque foi que ele não tinha detectado a presença de um "estrangeiro". Os *carabinieri* ficaram atentos a todos os nossos movimentos. E, quando souberam que pretendíamos fazer um espetáculo em praça pública, decidiram proibi-lo. Houve marchas e contramarchas, muita discussão. Resolveram então, que permitiriam o espetáculo se viesse uma autorização de Palermo — mas isso requeria pelo menos três dias de tramitação burocrática. E além disso, havia outra dificuldade: o espetáculo que faríamos não tinha texto que pudesse ser apreciado com antecedência.

O chefe dos *carabinieri* reiterava suas objeções:

— Afinal de contas ele é um estrangeiro. E um estrangeiro pode trazer perturbações sociais. Quem sabe lá que idéias esse estrangeiro traz e que mal pode causar aos habitantes de Godrano, tentando impor essas idéias.

Meus anfitriões explicaram detalhadamente a teoria do "teatro do oprimido" e os policiais ouviram-nos com atenção. Explicaram que eu não trazia idéia nenhuma, apenas um novo processo de trabalho. As idéias seriam fornecidas pelos próprios habitantes de Godrano.

— É o povo daqui mesmo que vai se expressar através do teatro-foro. É o próprio povo que vai dizer o que pensa, que vai dizer o que quer, que vai ensaiar os atos que julga necessário praticar para se liberar...

— O próprio povo???

— Isso mesmo.

Devo confessar que o policial teve um momento de lucidez:

— Então é muito mais subversivo ainda, muito mais perigoso. Não pode não.

A única solução era falar com o *Sindaco* (prefeito, alcaide). Em nome da cultura e da livre manifestação do pensamento, o *sindaco* resolveu assumir plena responsabilidade e nós voltamos ao trabalho. No sábado, estávamos todos na praça. Toda a cidade tomou conhecimento desse espetáculo: muitos participaram, outros ficaram só olhando, outros ficaram olhando de longe, da janela, do patamar de suas casas.

Foi uma experiência magnífica, por muitas razões. Uma delas é que, pela primeira vez na minha experiência, o teatro-foro foi praticado por uma platéia que incluía oprimidos e opressores. Antes, na América Latina e também aqui na Europa, eu tinha feito muito teatro-foro, mas só com os oprimidos. Em Godrano os adversários estavam frente a frente.

A família

Fizemos exercícios e fizemos jogos. E depois começamos a primeira cena.

Muito simples.

1.ª ação — Giusepina, uma jovem de 20 anos, quer passear depois do jantar. Pede autorização à mãe. Ela responde que tudo depende do pai. Giusepina diz que um dos seus irmãos vai acompanhá-la. As duas preparam o jantar.

2.ª ação — Chega o pai protestando contra tudo e contra todos: o aumento do custo de vida, a mulher que não educa os filhos direito, os filhos que são todos vagabundos, a cooperativa que pretendiam fazer e que não vai em frente. Chegam os filhos. Cada um tem uma relação de opressão diferente contra Giusepina: o primeiro, o violento, acha que lugar de mulher é em casa, quanto mais burra e ignorante melhor; o segundo, que é o mais novo, trata de denunciar todas as pequenas falhas da irmã: olhou para o filho do vizinho, etc.; o terceiro é o que se faz de bonzinho: acompanha a irmã desde que ela se comporte como ele quer. Giusepina pede para sair mas, nesta noite, todos os irmãos estão ocupados: um vai jogar futebol, outro vai jogar cartas e o terceiro simplesmente não está disposto.

3.ª ação — O Pai proíbe que a filha passeie. Os três irmãos vão fazer o que querem, porque são machos. Giusepina volta a lavar os pratos, porque é mulher.

Quando terminou a apresentação da cena, do modelo para a discussão em foro, começaram as reações masculinas. Dois maridos pretenderam que suas esposas abandonassem seus lugares e que fossem para casa. As esposas se recusaram e ficaram até o fim. Não tiveram coragem para entrar em cena, mas tiveram coragem para ficar, contrariando a vontade dos maridos.

Outros homens começaram a dizer que isso não era um problema sério e que nós devíamos discutir apenas problemas sérios. As mulheres protestaram, e afirmaram que para elas era seríssimo.

Depois começou o foro, com a mesa de jantar em plena praça. Três jovens decidiram substituir Giusepina e tentaram romper a opressão. Mas os opressores estavam bem treinados e elas terminavam sempre lavando os pratos. Diziam muitas coisas que queriam dizer, mas acabavam sendo vencidas. Até que entrou uma quarta jovem e mostrou o que era, para ela, a única solução: a solução de força. Mesmo contrariando a vontade paterna, mesmo assim saiu. As outras moças aceitaram a solução.

Começou então a segunda parte: os espectadores foram autorizados a substituírem também os demais atores, a fim de mostrar novas formas de opressão. Imediatamente entrou um senhor corpulento e apresentou, representando, a sua solução: mandou que os filhos também se fossem e finalmente expulsou a própria mulher de casa, dizendo:

— E você vai se encontrar com o compadre.

Revelou assim o seu terrível pensamento reacionário: se a filha comete um "pecado" é porque a mãe é uma *putana*. As mulheres valentemente protestaram.

Quando terminou o "foro" desta cena uma das espectadoras-atrizes comentou:

— O que nós às vezes não temos coragem de dizer dentro de casa, tivemos a coragem de dizer hoje aqui, na praça, diante de todo mundo. E com os nossos pais aconteceu o contrário: o que eles nos dizem sempre dentro de casa, não tiveram coragem de dizer aqui, na frente de toda a gente...

O transplante da sala de jantar para o meio da rua tinha provocado essas transformações.

Outro episódio importante que ocorreu refere-se ao momento em que um rapaz entrou no lugar da protagonista. Aí pudemos observar o seguinte: quando uma moça entrava no lugar de Giusepina provocava, imediatamente, a IDENTIFICAÇÃO em todas as demais moças presentes. Porém, quando entrou um rapaz, a IDENTIFICAÇÃO não ocorreu. As moças olhavam da mesma maneira, interessavam-se pelo que ele dizia, mas não se identificavam com ele.

Qual a conseqüência prática desta não identificação? O ator homem (mesmo sendo espectador) era para as moças um "ator", a espectadora, ao contrário, era uma delas mesmas que se projetava no palco em nome de todas.

Ficou bem claro que, quando um ATOR realiza um ato de liberação, ele o faz *EM LUGAR* do espectador, e por isso produz, neste, um efeito catártico. Porém, quando um espectador, representando, realiza o mesmo ato, ele o faz EM NOME de todos os demais espectadores e por isso produz, neles, o *ESTÍMULO* e não *CATARSE.*

Não basta um teatro que evite a catarse: *é necessário um teatro que produza o estímulo.*

Quando terminamos, os homens não estavam contentes, mas as mulheres estavam felizes. No dia seguinte, quando perguntamos à mãe de Giusepina o que tinha achado do espetáculo, ela comentou:

— Eu achei ótimo. E todas as minhas amigas elogiaram muito a interpretação da minha filha. Elas me disseram que na casa delas é exatamente a mesma coisa. Os problemas são os mesmos. E a gente precisa buscar juntas as soluções...

A cooperativa: o personagem assume o seu próprio papel e refuta o ator

Na segunda cena aconteceu uma coisa curiosíssima: o ator representava o personagem e o personagem estava assistindo na platéia: era o *sindaco!*

Foi assim: em Godrano os pastores quiseram fazer uma cooperativa para tratarem juntos do problema da falta de mercado para o seu gado. E acusavam o *sindaco* de não ajudar e de, pelo contrário, impedir que a cooperativa finalmente fizesse algo de útil. Prepararam a cena, eles mesmos, e a representaram também na praça.

1.ª ação — Três sócios da cooperativa discutem a atuação do síndaco, decidem que devem questioná-lo e exigir certas medidas que lhes parecem imprescindíveis. Todos estão de acordo.

2.ª ação — Chegam o Síndaco e um Presidente. O primeiro explica que escolheu o cavalheiro presente como Presidente da Cooperativa, em vista dos seus amplos conhecimentos da matéria. Os três sócios protestam e afirmam que o Presidente da Cooperativa deve

ser um godranense que conhece melhor os problemas locais e não uma pessoa de fora, que os ignora. O Síndaco insiste nos seus argumentos e termina por impor sua vontade.

3.ª ação — O Presidente expõe seu plano de criação da sede da Cooperativa em um lugar distante do *paese,* porque ali não existem as condições ideais. Mais uma vez os sócios protestam, porém são vencidos pela argumentação habilidosa do Síndaco e do Presidente.

4.ª ação — O Síndaco insiste em obter a assinatura dos três sócios em um papel necessário ao andamento burocrático dos assuntos relacionados com a cooperativa; os sócios se negam, porém acabam mais uma vez vencidos.

Durante o foro, inicialmente, criou-se uma tremenda tensão. O Acusado estava ali, na platéia e quando falava o Ator-Síndaco, os demais espectadores podiam ver a cara do Síndaco-Síndaco. Este sorria e procurava levar tudo na brincadeira. Porém, os espectadores falavam a sério. Era um que gritava *STOP,* o substituía um ator e começava sua versão dos fatos e do comportamento da autoridade presente. Chorando, um dos espectadores exclamou que se existisse a cooperativa, se realmente funcionasse como devia, ele não teria sido obrigado a emigrar para a Alemanha. Um outro denunciou as vantagens que o Síndaco gozava com o não funcionamento da Cooperativa. Outro propôs (sempre dentro da ação teatral) que o Síndaco fosse excluído da Cooperativa.

E o Síndaco ali presente, tudo ouvia, engolia em seco todas as acusações e preparava-se para a resposta.

Chegou um momento em que o inevitável aconteceu. O próprio Síndaco gritou *STOP* e substituiu o ator que fazia o seu papel. Isto aconteceu na Sicília, a terra de Pirandello. Mas as motivações aqui eram outras, bem outras. Eram concretas e nada metafísicas. Eram políticas: a "polis" estava ali na praça, discutindo os atos do seu governo, questionando seu governo, impugnando-o.

Viveu-se, então, um momento tremendamente emocionante: o Síndaco entrou no *jogo teatral,* mas imediatamente tentou transformá-lo num jogo, que sabia jogar melhor, o *jogo parlamentar.*

— Bem, agora vamos começar a falar sério. Até aqui vocês estiveram fazendo teatro, brincando com coisas sérias. Agora vamos falar sério.

O que queria o Síndaco? Simplesmente queria jogar o seu jogo: na política regional, era ele quem dava a palavra a quem queria e quando queria: era ele que conduzia a ação, que a interrompia ou que a modificava. E ninguém tinha a coragem de se lhe opor. Há 16 anos estava ocupando o posto.

Porém, no jogo do "foro" produzia-se a DEMOCRACIA TEATRAL: aqui qualquer espectador podia gritar *STOP* e fazê-lo calar, Neste jogo todos os personagens eram iguais. E essa democracia não convinha ao Síndaco. Porque, quando ele começava a dizer alguma coisa, que não era verdade, imediatamente ouvia-se o mesmo grito:

— Stop! — e alguém entrava em cena e o contradizia, e produzia a contraprova, o contra-argumento.

Qualquer um podia fazê-lo: era a democracia teatral. Qualquer um, mesmo uma jovem de pouca idade (mas de muitos conhecimentos), que foi uma das que mais falou, das que mais protestou, das que mais condenou o Síndaco em plena praça pública, diante de todos. Tanto disse e tantas fez que provocou comentários:

— Minha senhora, tire a sua filha daí, mande que ela cale a boca e pare de acusar o Síndaco, porque se ela disser mais uma palavra, nunca mais vai encontrar marido em Godrano!

A mãe respondeu:

— Não importa: ela pode se casar também em Palermo!

O Síndaco continuava fazendo força para que o jogo teatral fosse substituído pelo seu jogo político regional, mas a todo momento ouvia-se o mesmo grito:

— Stop!

Até que não se conteve e gritou:

— Esta é a minha cooperativa. Se vocês quiserem, que façam outra!

Mais claro não podia ser.

O espetáculo tinha começado às nove da noite e às duas da manhã ainda havia gente na praça, discutindo acaloradamente. O teatro-foro continuou depois como foro só. Por muito tempo. Até no dia seguinte. Até noutros *paeses*, em Vila Frati e em Mizzoiuzzo, porque de lá tinham vindo espectadores, que para lá queriam levar a idéia do teatro-foro, para que também por lá se discutissem os problemas da população. Sempre na praça: no "forum".

Eu fiz questão de insistir que em nenhum momento tinha tentado impor nenhuma idéia. O teatro-foro não é catequético, não é dogmático, não é impositivo. Apenas libera o espectador. Apenas o estimula. Apenas o converte em protagonista. Isso é tudo.

Conclusão

Na verdade, todas estas formas de Teatro do Oprimido começaram a se desenvolver como respostas a uma situação política concreta e determinada. Quando no Brasil o governo militar tornou impossível a apresentação de espetáculos populares para o povo, começamos a trabalhar nas técnicas do teatro-jornal, que eram formas fáceis de serem trabalhadas pelo próprio povo, para que ele fizesse teatro para si mesmo. Quando na Argentina, antes das últimas eleições, a repressão cedeu um pouco (mas não de todo) fomos levados a trabalhar no teatro invisível nos trens e restaurantes, nas filas e nos mercados — fazer teatro invisível era até uma medida de segurança. Quando no Peru estiveram dadas certas condições, começamos a trabalhar formas de "teatro-foro" para que o espectador assumisse plenamente sua função protagônica — que era o que, naquele distante ano de 1973, pensávamos que estava prestes a acontecer ao povo peruano.

Na verdade, todas estas formas de teatro se desenvolveram quando fomos afastados do teatro institucionalizado. Aqui na Europa (especialmente em Portugal) já alguns grupos estão se desenvolvendo, por conta própria, nesta forma de liberação. Aqui existe opressão, sem dúvida — mas não é a mesma. E isto permitirá, creio, que todas essas formas pesquisadas fora do teatro, possam ser agora investigadas igualmente dentro do teatro (edifício).

Esta é uma experiência que eu gostaria de fazer: teatro-foro dentro dos edifícios teatrais, com hora certa de começar o espetáculo, com cenários e figurinos, com textos previamente escritos, por escritores individuais ou coletivamente.

Não seria lindo um espetáculo de dança em que os bailarinos dançassem no primeiro ato e no segundo ensinassem os espectadores a dançar? Não seria lindo um espetáculo musical em que no primeiro ato cantassem os cantores e no segundo cantassem todos juntos?

Também assim seria belo um espetáclo de teatro em que nós, os artistas, apresentássemos no primeiro ato a nossa visão do mundo e que no segundo, eles, os espectadores criassem um mundo novo.

Que o criassem ali mesmo no teatro, na ficção, para estarem melhor preparados e criá-lo depois lá fora, verdadeiramente.

Penso que assim devam ser os magos-pedagogos: devem fazer a mágica para que nos encantemos e devem depois ensinar-nos como se faz o truque. Também assim devem ser os artistas revolucionários: devem fazer arte, e devem ensinar ao público como fazê-la, para que, juntos, a utilizem todos.